UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00314525 7

MADE IN ITALY

15322

LUIGI RASI
già Direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze

L'ARTE DEL COMICO

QUARTA EDIZIONE
ILLUSTRATA DA 26 RITRATTI

Fot. F.lli Sciutto — Genova

REMO SANDRON — EDITORE

Fot. Rossi — Genova.

LUIGI RASI
già Direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze

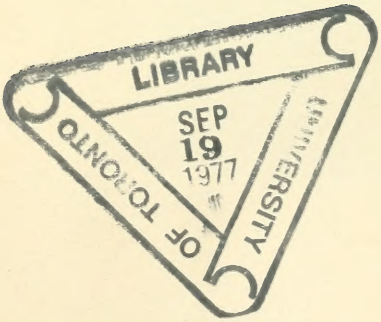
L'ARTE DEL COMICO

QUARTA EDIZIONE

ILLUSTRATA DA 26 RITRATTI

1923
REMO SANDRON — EDITORE
Libraio della Real Casa
Milano — Palermo — Napoli — Genova — Bologna — Torino — Firenze

Proprietà artistico-letteraria dell' Editore
REMO SANDRON



PN
2061
R28
1923

Offic. Tipogr. SANDRON (S. I.) — 84 - I — 071123.

ALLA NOSTRA GRANDE

TRINITÀ ARTISTICA

CON REVERENZA DI SCOLARO

LUIGI RASI.

Ringrazio vivamente i Signori Editori Treves, Casanova, Barbini, eredi Ferrari, ecc. ecc. di avermi concesso d'inserire in questo libro alcune scene delle opere da loro pubblicate, e i Signori artisti fotografi Sciutto, Varischi e Artico, Rossi, Nunes Vais, ecc. ecc. di avermi data facoltà di arricchirlo di alcune delle loro migliori opere fotografiche.

L. R.

PREFAZIONE

DELLA PRIMA EDIZIONE.

Prima di abbandonare al giudizio del pubblico questo lavoro, del quale ho vissuto qualche mese, ma nel quale io trovo la mia vita di nove anni di studio, di osservazione, di esperienza, di affetto in questa R. Scuola di Recitazione, cui porto tanto amore, perchè, insieme a molte spine, mi ha pur dato anche qualche rosa, io voglio che i miei lettori non m' abbiano a dar taccia d'irriverente, o, almeno, di smemorato, se non ho citato tutti coloro, l' esempio de' quali è pur bello seguire, e se de' sommi non ho detto abbastanza. Quando le circostanze lo han voluto, ho citato questo e quell'artista a viemmeglio afforzare le mie parole, e non altro. Se mi fossi proposto, non di scrivere un trattatello sull' arte del comico, in genere, ma dell' arte de' nostri comici, partitamente, avrei io potuto dimenticare certe figure tuttavia vive, belle e forti, sempre maestre di lor arte squisita, sempre campioni strenui di una grande scuola? Avrei potuto non metter qui il nome di Virginia Marini, di questo caro ed esemplare tipo di artista e di donna, vera araba fenice,

che dalle ceneri sue (a cui per poco tentaron di dannarla i chierici della scena) risorge bella e rigogliosa di nova giovinezza, inebriando i pubblici d'Italia della sua parola, nella cui espressione, nel cui accento, son poemi di soavità ineffabile e di rabbia selvaggia? Di questa nostra gloria, alla quale dobbiamo se ancor trionfa sulla scena il nostro dramma istorico, pel quale soltanto ha l'Italia speciali attitudini, e il quale essa si ostina a voler bandir dalla scena? Avrei potuto non metter qui il nome di Adelaide Tessero, artista ispirata, che piange col suo autore, e al pianto costringe lo spettatore? Che combatte corpo a corpo col pubblico per salvare, se lo vede in pericolo, il figlio a lei affidato? Di Adelaide Tessero, la quale, camminando sulle orme di tanta parente, tien vivo nella memoria degli italiani il nome venerato di Paolo Giacometti? E di tanti altri ancora, giovani animosi e gagliardi? La mole del libro non lo consentiva. Nè la severa toga professorale ho indossato, nè ho inteso di scrivere con la penna del critico... Non ho fatto che raccogliere in un volumetto quelle idee e quelle osservazioni che mi accadde di fare alla buona a' miei alunni di questi nove anni di lezione.... Oggi, più specialmente, che c'è, pare, un certo fermento, allo scopo di rialzare le sorti del nostro teatro di prosa, oggi che si stanno da ogni parte ventilando disegni di nuove scuole, oggi, forse, un libro che alla fredda teoria faccia immediata seguir la pratica, per avviare i giovani allo studio dell'arte rappresentativa, non può tornar non gradito.... Il libro è vostro, o giovani, chè voi lo dettaste... e lasciate che prima di lasciarvi, ripeta qui che i nostri

grandi artisti non toccaron le cime del monte divino pel genio soltanto, di cui Dio li benedisse, ma pel conto che di esso hanno saputo fare, stando sempre genuflessi ai piedi della gran Dea, perchè non cessasse mai dal rivelar loro i suoi misteri.

Non a tutti la divina scintilla del genio brilla in su la fronte; l'economia sociale lo vuole, e lo vuole per il teatro l'economia della scena: ma a qualunque modesta altezza si voglia pervenire in arte, non iscordiamo mai di propiziarci la Dea, col prestarle un culto continuo di devozione e di amore.

CAPITOLO I.

IL GESTO.

SOMMARIO: Engel e i Napoletani. — Il gesto negli attori di Roma antica. — Cicerone e Roscio. — Parere di Seneca e di Quintiliano sul gesto degli attori e oratori contemporanei. — Della recitazione ne' collegi. La Mars e la Contat. — Della preoccupazione del gesto. — Del gesto convenzionale ne' cantanti. — Di alcuni gesti difettosi nei nostri artisti. — De' varj gesti secondo l'epoca e il genere dell'opera che si rappresenta. — Monvel e Geoffroy. — Delle regole nel gesto. — Della libertà d'azione. — Delle gomita e della mano. — Alcune regole generali. — De' moti dell'anima. — Salvini-Sansone. — La Ristori-Maria Stuarda. — Delle cadute. — Del gesto nel silenzio. — Della controscena. — *Il Cavalier di Spirito*. — *La Morte civile*. — *La Signora dalle Camelie*. — Del silenzio in genere.

Il gesto è il movimento che noi diamo alla nostra persona per esprimere il nostro pensiero. I popoli, nei quali a cagione del clima la imaginazione è oltre ogni dire viva, adoperano assai più il gesto che la parola per manifestarci le loro idee: noi ne abbiamo esempio assai chiaro nei Napoletani. Lo stesso Engel nelle sue lettere intorno alla mimica (Lett. VIII) accenna ad un atteggiamento parlante che appartiene esclusivamente all'Italiano.

« Colla punta delle dita d'una mano, rivolta col dosso in fuori, — egli dice nella traduzione del signor Rasori — striscia leggermente così un paio di volte

sotto il mento, curva un cotal poco il capo in atto di dileggio e sogghigna ».

Se non che non mi pare che l'Engel abbia ben reso il significato di tal gesto, il quale piuttosto che essere *a sprezzo di minaccia e d'ammonizione*, è, come sappiamo tutti, indizio di noncuranza, accompagnata, se vogliamo, da un po' di disprezzo.

Nè anche il gesto, in tale espressione, è reso molto esattamente, poichè, correndo la mano colle quattro dita distese e serrate fra loro sotto il mento, la testa si solleva alquanto, e spesso, a più riprese, si arriccia il naso, e si raggrinza, per così dire, all'ingiù tutta la parte inferiore della faccia. E le parole occorrenti a commentare tal gesto, sarebbero sempre di negazione, come: *nossignore — non c'è che fare — e a me che ne preme — lascialo dire — tempo perduto*, ecc.

Molte volte il Napoletano in una accentuata e vivissima espressione della faccia, si limita al movimento della testa, senza aver bisogno dell'aiuto della mano.

Sui teatri di Roma, l'arte di esprimersi col gesto era salita al sommo grado. Cicerone proferiva una frase, e Roscio nello stesso tempo ne rendeva il senso col gesto: Cicerone mutava o correggeva lì per lì la frase, ed ecco il gran mimo con nuovi gesti mostrare al popolo il mutamento, o la correzione dell'oratore. E il popolo, data la eccellenza in cotest'arte (eccellenza per loro, s'intende), accorreva in gran folla e con vivo entusiasmo allo spettacolo dei pantomimi, i quali rappresentavano intere commedie, senza che una sola parola accompagnasse i loro gesti.

Nondimeno, sul modo di gestire, in genere, dei romani, non abbiamo da dire parole di molta lode.

Seneca si meraviglia di vedere attori espertissimi dell'arte teatrale, accompagnare ogni parola col gesto analogo: e Quintiliano vieta severamente all'oratore di fare tutti i gesti, tendenti a indicare tutti gli oggetti che sono nel discorso.

Entrambi avevano ragioni da vendere; e duolmi di dover affermare che codesto difetto, se non così ampiamente, in parte almeno, ma in modo abbastanza palese, regna tuttavia in alcuni dei nostri attori, e in moltissimi, anzi in quasi tutti i ragazzi che fanno i primi passi nell'arte della recitazione.

Se ci facciamo a dare una capatina ne' varî collegi, al momento in cui un alunno o un'alunna reciti una poesia, noi vediamo spesso alla parola *terra* curvare il corpo colle braccia e le mani tese a indicare la terra; alla parola *cielo*, alzarsi di scatto e distendere l' un braccio e l'indice verso il cielo; toccare gli occhi nel nominar gli occhi, e il cuore e la bocca per 'l cuore e per la bocca, e via discorrendo. La qual mimica produce nella recitazione un effetto per lo meno ridicolo. Generalmente occorrono pochi gesti. Quando la parola è sufficiente, il gesto è inutile....

La Duse, alle prove di *Francesca da Rimini* del D' Annunzio, un giorno che un attore, non so più quale, si lasciò andare a una recitazione enfatica, melodrammatica, almanaccando colle braccia in aria, disse: « Ma che cosa c' è di più eloquente dell' immobilità? Quando noi vediamo una persona immobile, col guardo fisso, non ci domandiamo subito: che cosa avrà? Che

cosa la turberà? » E nel voler mostrare il dolore nel silenzio, ella diede tale espressione dolorosa alla sua faccia, mostrò in tutta la sua immobilità uno stato d'animo così penoso, che tutti, nell'entusiasmo, avremmo voluto saltarle al collo e abbracciarla.

Naturalmente nei movimenti rapidi e immediati dell'anima, ci si abbandona a gesti rapidi e immediati; ma neanche in questo caso è necessario di parlare colle braccia in aria.

A tal proposito mi occorre qui raccontar di volo un graziosissimo aneddoto.

La signorina Mars ne' suoi primi passi soleva moltiplicare in istrana guisa i movimenti del braccio sinistro, ciò che indignava la signorina Contat, sua maestra, e regina — scrive il Legouvé — di ogni grazia.

« Bada — ella diceva alla scolara — il braccio sinistro è sempre.... *sinistro;* non ci se ne dee servire che in casi eccezionali: ma saprò ben io fartelo stare a dovere. Tu reciti domani *Il Dissipatore*, e nella scena del quarto atto, che fai nondimeno a meraviglia, il tuo miserabile braccio sinistro fa in aria il mulinello in modo atroce. Bene: io ti attaccherò un filo nero al polso; terrò il filo..., starò fra le quinte dalla parte ove tu stai recitando, e.... al primo gesto.... tiro ».

La scena comincia: la signorina Mars al secondo *couplet* accenna a un leggero movimento di rivolta.... il filo tira! Si torna all'ordine.... La scena s'anima, la giovine attrice anche, e a un verso di sentimento il braccio sinistro va per islanciarsi.... il filo tira!!... La scena continua, diventa vibrata, di vibrata patetica; il povero braccio sinistro vorrebb'essere della

partita, il filo lo riconduce a dietro.... esso protesta.... il filo anche!... Ma dopo brevi istanti di lotta, la signorina Mars, sotto la forza della sua commozione potente, alza sì vivamente le due mani, che il filo si rompe e il braccio sinistro gesticola in aria a piacer suo. Terminata la scena, l'attrice rientra fra le quinte a capo chino, non osando levar gli occhi in volto alla maestra; la quale recatasi a lei, le prende la mano e le dice:

« Brava! Ecco una lezione assai migliore di tutte quelle che potrei darti. Abbi ben fisso in mente che non si deve alzare il braccio sinistro, se non quando.... siasi rotto il filo.... ».

Schiettamente: quanti artisti, maschi e femmine, giovani e vecchi, non avrebber bisogno del filo della signorina Contat?

Ancora: il gesto così detto piccolo, ristretto, uguale, riesce monotono, e non dà alcun colorito all' azione. L'attore deve studiarsi sempre di fare un gesto largo e semplice, cercando più che può di raggiungere il sommo dell' armonia: armonia nel gesto, nella voce, nella fisonomia.

Volgiamoci attorno un momento, e vedremo ogni uomo parlare e gestire naturalmente; codesta armonia indispensabile, nella natura non si smentisce mai. La preoccupazione dell'arte invece toglie il più delle volte efficacia all' azione, sia con un gesto freddo, compassato, ripetuto, con intento di parer corretti; sia con gesto sregolato, arruffato, arrabbiato, con intento di riuscir vigorosi.

L' alunno che si presenta per la prima volta sulla scena, trova assai maggiori difficoltà nel gesto che nella

parola. Egli annaspa colle mani in aria, corre ora alla schiena, ora a' fianchi, ora alle tasche, con indecisione, con irresolutezza... con sospetto: si vede chiaro che le sue mani gli dànno una noja da non si dire. Perchè? Perchè appunto l'occupan quasi tutto...

Il giorno in cui egli avrà cessato di pensare ad esse, il giorno in cui esse si saran liberate dalla tirannia di un padrone che le mette dove egli vuole, e non dove esse vogliono, quel giorno, dico, il gesto riuscirà spontaneo, naturale, vero.

Tutti coloro che, artisticamente freddi, muovon le mani in un dato modo, perchè il maestro ha loro insegnato di muoverle in quel dato modo, non potranno che riuscir falsi, leziosi, esagerati. Sono marionette che agiscono guidate da un filo.

Il gesto bisogna *sentirlo!* Non basta l'insegnamento del maestro, o l'esempio di questo e quell'artista: bisogna educarsi a un forte lavoro di assimilazione.

Ho detto: *il gesto riuscirà spontaneo, naturale, vero.* Naturalezza e verità *artistiche*, s'intende. L'alunno, il quale per proprio impulso, aborrente da ogni giogo, riuscirà a forza di esercizi a gestire senza inceppamenti, recando sulla scena nient'altro che la sua individualità, pur essendo vero *naturalmente*, riuscirà, *se artisticamente scorretto*, insopportabile sulla scena.

Ancora: il più delle volte accade che l'artista non rechi sulla scena difetti naturali, ma bensì difetti acquisiti. Niente di più facile che l'abbandonarsi di primo tratto ad un gesto falso, che nel libero esercizio, senza un occhio osservatore che ce ne riprenda, noi finiamo coll'assimilarci e recar poi sulla scena.

Al qual proposito appunto, il Nicolas nell'opera sua " *L' attitude de l' homme*, ,, parlando nel capitolo IV degli ***atteggiamenti tipici***, dice:

« Gli atteggiamenti tipici, fisiognomonici risultano dalla consuetudine che contrae il corpo di adattarsi secondo questa o quella moda, sotto l'impero delle stesse impressioni frequentemente provate, degli stessi atti frequentemente ripetuti, per l'espressione de' pensieri frequentemente presenti, o in seguito a certe disposizioni così congenite, come acquisite ».

Infatti, vi ha l' attore che nel dialogo anche il più serio, fa tratto tratto e per brutta consuetudine tre passi indietro e tre in avanti, come un ballerino di lancieri.

Vi ha l'attrice che spesso e volentieri, or dondola, camminando, le braccia, ora si stira tutta, ora si gratta la testa, or trae sul braccio il guanto... un eterno guanto... per tutta una scena.

Qua è uno che, non sappiamo bene se per imitazione, o per novazione, dà al corpo e alle mani nei momenti più specialmente in cui vorrebbe lanciarsi su di alcuno, il movimento ondulatorio di un giuocator di pallone; là è l'altra che il più delle volte, in mezzo ad una scena violenta, accompagna la parola col braccio teso ora contro l' interlocutore, ora contro il pubblico, e coll' indice in aria, dando poi al gesto una maggior crudezza, una maggiore rigidità, coll' accompagnarlo a piccoli e rapidi passi avanti e indietro.

Quello vuol persuadere e pubblico e interlocutori con un frequente serrare e aprir delle mani volte in avanti e insieme congiunte: questa, con intendimento

di morbidezza, or volge le mani a destra, ora a sinistra, lasciandole poi subito cader penzoloni, o sulle ginocchia, trascuratamente, svenevolmente, come se le mancasse la forza di tenerle alcun po' alzate. —

Date a coteste attrici, a cotesti attori un'aura di celebrità, fate che la moda se ne impossessi, e quel gesto che potrebb'essere forse l'unico loro difetto, vedremo qua e là ripetuto in seconde, terze e quarte edizioni, molto accresciute, ma punto corrette, dalla infinita caterva degli astri minori.

Si guardi il mio giovane lettore dalla fredda imitazione! Si studi di correggere i difetti del suo esterno negletto, di raddolcirne le forme, di ammorbidire la enfatica rudezza de' suoi movimenti; fugga sempre gli estremi!... Tanto è riprovevole l'enfasi, la ricercatezza, l'ammanieratura, quanto la trascuratezza, la familiarità. Antiartistiche quelle come queste!

Come ho detto che il gesto è il movimento che noi diamo alla persona per esprimere il nostro pensiero, così, sebbene il gesto stia più specialmente nel muoversi delle mani e delle braccia, è chiaro che anche i movimenti del capo, delle gambe, del corpo, facciano parte del gesto.

L'alunno dunque non deve occuparsi soltanto delle mani e delle braccia, ma di piantarsi ben diritto e con grazia sulle gambe, di prendere atteggiamenti liberi e facili, di presentarsi e camminare con disinvoltura, con nobiltà, e di dare soprattutto al suo contegno generale il tuono voluto dal personaggio che egli rappresenta.

La espressione comica di una dama incipriata del

secolo decimottavo, non può esser quella della dama di oggidì. In una mossa di capo, in un inchino, in un sorriso, in un agitar di ventaglio, in ogni piccolo movimento infine, la differenza è grandissima. La contessa Rosaura della *Moglie saggia*, e la contessa Livia dell'*Amore senza stima*, che son pure la stessa persona, richieggon ben diversa recitazione. Ancora: il gesto della commedia è ben chiaro non debba essere il gesto della tragedia: quello spigliato, agile, libero; questo sostenuto, nobile, dignitoso. L'andatura, che nella commedia è disinvolta, morbida, quasi affrettata, nella tragedia deve serbare qualcosa di plastico.

Luigi Riccoboni, parlando appunto in genere della differenza di esposizione fra la tragedia e la commedia, nel poemetto dell'arte rappresentativa, scrive:

natura sì, ma bella dee mostrarsi
e il dogma la propone a questi patti.
Quella ch'è sì triviale, può serbarsi
per le strade, e talvolta ancora in casa
fra bassa gente a cui possa confarsi.
Ne la commedia ogni fiore si annasa,
ma la tragedia è dama di riguardo,
e sol di maestade è piena e invasa.

Non già, tornando a ciò che concerne l'andatura, come si suol vedere da alcuno, il quale ad ogni passo si ferma strisciando in avanti sul pavimento il piede rimasto a dietro; ma in modo che l'attore si soffermi appena, cadenzatamente e morbidamente ad ogni passo, il che gli dà non poca solennità. Al proposito dell'incedere con disinvoltura e con nobiltà, guardi l'alunno di avvezzarsi a piegar bene il ginocchio e accarezzar

quasi il terreno con movimento regolare del piede che resta addietro, senza tener troppo rigide le gambe, e appoggiar troppo il tacco a terra, se voglia evitare lo sconcio di movenze ridicole, e sarei per dire burattinesche, che vediamo in molti degli artisti mediocri, ed in alcuni anche, pur troppo, di quelli che hanno grido di buoni artisti.

Qual cosa può essere mai più grottesca che vedere un attore, il quale nell'assiduo scimmieggiar delle movenze leziose della moda d'oggidì, rechi poi, non volendo, quelle stesse movenze in scena, non pure rappresentando un personaggio serio moderno, ma addirittura un personaggio antico?

Se lo figura il mio giovane lettore il personaggio di una tragedia romana, in manto e tunica e coturni, colle braccia alzate e ripiegate al petto, e le gomita sporgenti in avanti, ch'egli stende poi ogni tanto, quasi volesse ancora liberare i polsini dalla manica del soprabito, spingente innanzi un enorme collo di giraffa, come se fosse ancora appuntellato da un esagerato colletto di cartone?...

Io ricordo, e questo trascrivo qui come esempio ai giovani, che un attore dotato di non comune ingegno, pieno di slancio, dal portamento maestoso, dalla voce melodiosissima, ebbe un giorno la non felice idea di volere ammodernare, dirò così, il metodo di recitazione della tragedia.... Non curando più la forma drammatica dell'opera, il verso aspro ed efficace, l'epoca... nulla, si presentò al pubblico in costume d'Oreste, passeggiando la scena a piccoli passi, rabbioso, bizzoso, per modo che la scultoria frase alfieriana si

mutò in un discorsetto di commedia molto borghese.

È superfluo dire che la novazione dell'ardito giovane non ebbe che biasimi da ogni classe di spettatori.

« Baron gestiva sempre conforme il personaggio che egli rappresentava », leggo nel De Maligny.

Beato lui ! !...

Gestire conforme richiede il personaggio che si rappresenta è sempre stato ed è lo scoglio di tutti gli attori... , forse perchè gli attori non si occupano che troppo superficialmente del personaggio che debbono rappresentare.

Eppure, quanto studio richiede questa parte dell'arte teatrale, e soprattutto quanto è necessario che l'artista miri principalmente, nella estrinsecazione di un carattere, a quella perfezione che aveva raggiunto il celebre Baron !...

« Monvel — scriveva il celebre Geoffroy nell'aprile del 26 *prairial* an. VIII, al proposito della *Zaira* — ha ottenuto un buon successo... ma egli ha troppo spesso dimenticato che Lusignano doveva morire di vecchiezza e d'infermità. Il vigore de' suoi gesti e della sua azione era talvolta in aperto contrasto con la debilitazione del personaggio che egli rappresentava ».

E più tardi :

« (*Messidor*, anno X). Nella parte di Lusignano, Monvel nulla ha d'imponente e di venerabile ; nè la persona, nè il volto, nè l'andatura si attaglia alla situazione e al personaggio ».

Io non so davvero se Monvel meritasse la critica acerba del Geoffroy ; ma è certo che posta la quistione

in quei dati termini, il Geoffroy non poteva dir meglio.... Ed io consiglio i giovani studiosi che voglionsi dare all' arte del comico, di leggere e considerar seriamente l'opera del grande critico, specie nel capitolo *Examen du jeu des principaux acteurs du théâtre français*, pei moltissimi e utilissimi insegnamenti di arte rappresentativa.

Per quanto concerne le regole del gesto, pochi scrittori si diedero a presentarle con certa minuziosità, se ne togli l' opera già citata dal sig. Engel; opera che io consiglierei ai giovani di saper consultare, senza fermarcisi troppo.

Poste appena in campo alcune regole generali, gli scrittori di materia teatrale han dovuto arrestarsi lì, non sapendo più a qual santo votarsi per poter tratteggiare distesamente e chiaramente codesta parte essenziale dell' azione esteriore. Niente di più naturale. Il gesto, come la fisonomia, è suscettibile di tanti mutamenti; e ogni mutamento ha in sè tante e tante gradazioni! Occorrerebbe potere abbracciar d'un tratto tutti i varî moti dell'animo, nè quelli d'un uomo soltanto, ma dell'uomo in genere, avendo ogni uomo un modo speciale di sentire. Tizio può dire *io vi amo* con le due mani al petto, Cajo colla destra, Sempronio colla sinistra, e aver tutti e tre ragione. La quistione sta in ciò: che il gesto sia corretto.

Regole particolareggiate dunque no. Per ben apprendere a gestire occorre studiar bene la natura, osservare a quali gesti si abbandona l'uomo in preda alla collera, all' indignazione, alla pietà, alla disperazione, ecc., e prenderli a modello, arrotondandoli poi,

dirò così, col soccorso dell' arte, affinchè ne esca un gesto libero, morbido, omogeneo e dignitoso.

Io non consiglierei certo ad un alunno di attenersi scrupolosamente all'antica legge che vuole non dover la mano oltrepassare mai la testa.

« Le regole vietano — diceva il celebre Baron — di alzar le braccia al di sopra del capo; ma se la passione ve le conducono, tanto meglio: la passione ne sa ben più che le regole ».

E va bene. Abbia dunque l'attore la maggior possibile libertà d'azione: ma non trasmodi poi al segno di agitar le mani in aria, come abbiam già detto, col braccio disteso, col pugno serrato, facendo ogni tanto cader l'avambraccio sul capo ne' momenti più solenni di disperazione, di tristezza, d'amore. Se il movimento dell'avambraccio e della mano, col gomito quasi sempre inchiodato al corpo, per falsa ragione di contegno appare freddo, meschino, inceppato, il movimento all' impazzata di tutto il braccio, senza riserbo, senza regola, senza arte, appare sconcio e offende la vista... Ricordiam sempre il filo della signorina Contat.

Quando non siavi più alcuna necessità di gestire, si lasci cadere il braccio dolcemente e morbidamente.

Il braccio scendente con sostenutezza, con lentezza, accostandosi con certo sospetto al corpo, per tema quasi di scompostezza, diventa rigido, secco, duro... Il braccio lasciato andare con totale abbandono, per modo che la mano vada a picchiar fortemente sul lato esterno della coscia, è sconveniente.

Volendo alzare le braccia, non ci si occupi affatto nè del gomito, nè della spalla... Ogni movimento del

braccio deve partire dalla mano.... L'azione della mano dà a tutto il braccio un movimento più largo, più rotondo.

Anch' essa, indipendentemente dai movimenti del braccio, dev' essere mossa con morbidezza.... Nè mai troppo serrata, nè mai troppo aperta. Le dita sieno mollemente e artisticamente piegate con lieve gradazione dall'indice al mignolo: nè dobbiamo dimenticare mai che lasciandosi andare senza disinvoltura a questo atteggiamento della mano, molto facilmente si cade in un difetto di rigidezza.

Il più sovente che si possa, il gesto preceda la parola; nè formi, come vediam pur troppo accadere, un palese contrasto con essa.

Cotesto solecismo della mano sarebbe, nota anche Luciano, un error capitale.

Ove il caso eccezionale non lo richiegga, non pigli l'alunno il brutto abito di parlare troppo d'accosto al suo interlocutore, misurandogli de' pugni sul viso con un gesticolar frequente e rabbioso; .. nè, ascoltando, si lasci ad alcun gesto, laddove, anche qui, il caso eccezionale non lo richiegga. Una mossa di braccio, troncando la parola di chi parla, diventa una sconvenienza.

Non tenga *abitualmente* le mani dietro la schiena, o in tasca o sui fianchi.

Pieghi nell' inchino il capo e non il corpo. Il movimento stesso del capo farà piegar il corpo senza che ei se ne avvegga. Occupandosi del corpo senza pensare al capo, l' inchino diventerebbe ridicolo, perchè fatto con parte del corpo... che non è il capo.

Quando egli sia vôlto col fianco destro verso il pubblico, veda di gestire generalmente col braccio sinistro. Occorrendogli di restar fermo con una gamba alquanto innanzi, adoperi a tale ufficio la sinistra.

Invece col fianco sinistro vôlto verso il pubblico, i gesti saran fatti col braccio destro, e la gamba destra si spingerà innanzi.

Non è certo una mancanza di rispetto verso il pubblico gestendo con la mano che è dalla sua parte; ma l' attore, gestendo col braccio che guarda il pubblico, verrebbe a coprir sempre e petto e faccia, la qual cosa non farebbe che recar grave danno all' estetica. Così, appunto per ragione di estetica, non solamente non si pianterà, come abbiam detto, ritto di fianco con innanzi la gamba che guarda il pubblico, ma neanche con quella gamba dovrà inginocchiarsi.

Quando l'alunno debba, con un monologo, non rappresentare alcun personaggio, ma intrattenere egli stesso il pubblico, lo faccia con ogni squisitezza possibile. Pochi passi, pochissimi gesti delle braccia: anche qui parlino gli occhi e il capo. Non dimentichi nessuna parte del pubblico.

Il saluto, come il ringraziamento, dev' essere vôlto con garbo prima al mezzo, poi a' lati. La parola, a piacere, ma isvariatamente e naturalmente.

Dopo uno o due passi a destra o a sinistra, il piede sinistro o destro vada, prima di fermarsi, a raggiungere il suo compagno. Le gambe aperte, o una innanzi e una indietro, sono atteggiamenti di libertà, di comodo, e però di dimestichezza.

Davanti al pubblico si deve star sempre *sull'attenti*...

Non rigidamente stecchiti, come soldati davanti a generale, ma elegantemente rispettosi, come gentiluomini davanti a gran dama.

Alcuna volta il monologo può anche esser detto seduto. Nei momenti in cui la narrazione si fa vivissima, in cui le passioni le più disparate, le più violente sono in lotta, il mantenere dinanzi al pubblico il contegno del gentiluomo che racconta, senza lasciarsi andare a molta larghezza di gesti, senza ondulazioni della persona, presenta difficoltà assai maggiori della recitazione di un monologo fatto in piedi. L'attore Coquelin, per chi ha la pratica della difficoltà dell'arte rappresentativa, ha colla recitazione del *naufrago*, codeste difficoltà splendidamente superate.

Di tal genere di avvertimenti molti restano a darsi, ma si troveranno, credo, meglio a posto nel capitolo che tratta del contegno.

Qui, dovendomi occupar più che altro del gesto propriamente detto, accennerò di volo ai gesti che debbono esprimere i principali moti dell'anima....

Nei momenti di ammirazione, di entusiasmo, di grandezza, nei quali sembra l'animo elevarsi, anche il gesto si elevi. Noi non possiamo proferir le parole: « Dio! come sono felice! — Oh! che splendore! — Stupendo! » senza sentire il bisogno di levar le mani in livello quasi del capo, ma senza sporgerle in avanti, nè appressarle al petto. Fate succedere a quelle parole queste altre: « Sono stanco della vita! — Non v'è più speranza! — Tutto è finito! » e in questo abbattimento dell'anima, anche il gesto si abbassa; le raccia cadono stanche, senza forza, senza vita, inerti....

Fig. 1. **Tommaso Salvini** *(Sansone).*

Se l'anima si slancia fuor di sè stessa, come nei momenti d'indignazione, di minaccia, di collera, di oltraggio, anche il gesto ha bisogno di slanciarsi, di spingersi innanzi, di staccarsi quasi dall'anima che lo muove.

Se una invocazione a Dio, p. es., è generata dalla indignazione, dalla disperazione, le braccia si alzeranno con gesto vibrato, disperato, convulso, al di sopra del capo; ma se la invocazione a Dio è generata da un dolce sentimento o di rassegnazione, o di preghiera,

Fot. Varischi e Artico — Milano.

Fig. 2. **Cesarino Dondini.**

o di ringraziamento, le stesse parole che prima furono proferite colle braccia in aria, co' denti serrati, cogli occhi saettanti, saranno qui proferite coll' occhio vôlto al cielo, ma colle braccia a terra, e alcun po' in avanti, e colle mani aperte, volendosi quasi con tale atteggiamento supplicar Dio di atterrare lo sguardo insino al luogo in cui trovasi il supplicante, sia per vederne il dolore e venirgli in ajuto, sia per accettarne la prece: sentimento che il Salvini rendeva con finezza e squisitezza incredibile, nella figura del Sansone (fig. 1).

Nella ripugnanza, nell' orrore, il braccio, destro o sinistro, va, con morbidissimo movimento, da presso

il viso alla persona che ci desta la ripugnanza, tenendo vôlto ad esso il palmo della mano, e in senso opposto la faccia. In taluni casi la mano e il braccio si allontanano rapidamente da quella persona, e della mano e del braccio, in quel primo movimento, prende il posto la testa.

Eccone un esempio:

Margherita Gautier alla settima scena dell'atto quarto ne *La Signora dalle Camelie*, dice ad Armando Duval:

Fot. Varischi e Artico — Milano.
Fig. 3. **Cesarino Dondini.**

« Vediamo, Armando, datemi la vostra mano ».

E Armando risponde:

« Mai, signora!... Se non avete altro a dirmi... ».

In questa risposta, la testa si volge di subito a Margherita, gli occhi le si piantano in faccia con in-

dignazione e sorpresa, mentre la mano che è dalla parte di lei, strisciando il petto, corre alla spalla opposta, temendo quasi di esser contaminata non pure dalla mano, ma dallo sguardo di Margherita (fig. 2 e 3).

Volendo esprimere la potenza dell'amore, è naturale che nel calore del sentimento la mano corra al cuore e lo prema talvolta con forza; è da avvertire che laddove domini orgoglio o rimprovero, dovendo il movimento della mano essere piuttosto brusco e rapido, è forse meglio rispondente all'azione recare al cuore la mano opposta, o diritta; mentre laddove dominasse un sentimento dolcissimo di amore, dovendo la mano con movimento lento e dolce fermarsi alquanto sul cuore, sarebbe bene adoperar la sinistra, poichè la destra toglierebbe alla linea della persona la correttezza voluta. Nei momenti poi di grandissima passione, di grandissimo dolore, posson recarsi al cuore le due mani, premendolo fortemente, e sporgendo in avanti le gomita.

Come nei moti d'impazienza ci vien fatto, or di misurare a brevi passi concitati la stanza, or di fermarci davanti ad un oggetto qualunque, e toccarlo, e lasciarlo poi, e volgersi a diritta e a mancina con moto convulso del capo, delle braccia; così nella pietà, nel fievolimento, nell'affetto sereno, in tutto ciò insomma che è mite, dolce, soave, anche i movimenti sono dolcissimi....

Il gesto di chi comanda è alto. Il braccio e l'indice sono distesi imperativamente. Accennando ad uno di uscire, l'occhio si figge naturalmente sull'interlocutore scacciato, mentre la mano è volta verso la parte per dove egli deve uscire.

Fig. 4. **Adelaide Ristori** *(Maria Stuarda).*

Tutto deve contribuire a dar solennità al gesto.... La persona, la testa, l'occhio, il braccio.

Nella figura di Maria Stuarda, credo che la signora Ristori ci abbia dato un esempio il più vigoroso, il più chiaro del gesto di comando (fig. 4).

Di rincontro, il gesto dell' uomo che obbedisce è basso, breve, riservato, direi quasi sospettoso.

Ma io non finirei più a volere, dietro l'analisi dell'uomo, significar qui, sia pure in poche parole, i gesti

che possono esprimere i varî moti dell'anima. Dovrò io ancora ripetere che in molti casi, in quelli di concentrazione, per esempio, di riflessione, di macchinazione, il miglior modo di gestire sia quello di non gestire affatto? Che la fisonomia soltanto in tutti i suoi movimenti deve parlare?

Il celebre monologo dell' *Amleto*, in una viva mobilità di fisonomia, richiede una perfetta immobilità di persona. Ho detto più addietro che bisogna studiar bene la natura, e prendere a modello i gesti dell'uomo in preda a' varî sentimenti arrotondandoli poi col soccorso dell' arte. Qui cercherò di spiegare più largamente e più chiaramente che mi sarà possibile, il concetto; e comincerò subito dall'aggiungere come codesta arte non debba essere assoluta sempre, ma talvolta, spesso anzi, relativa. Lo studio di un artista drammatico deve mirare allo sviluppo, dirò così, di una idealità artistica complessiva che deve fondersi per intuizione con la imaginazione del pubblico.... Esempio: Margherita Gautier muore. Un' attrice che aveva studiata all'ospedale una morte di tisi in tutti i suoi particolari, venne sulla scena, recandovi tutti i fenomeni che le si presentarono dinanzi. Bene: io mi ricordo che a metà gli spettatori annoiati, lasciandosi andare ad atti d' impazienza, ed anche a qualche cenno di sbadiglio per la monotona rappresentazione di quei fenomeni, si alzarono quasi tutti, lasciando che la sciagurata Margherita morisse in pace per conto suo. Ella era forse vera, ma non vera artisticamente. Un' altra attrice, che pur tutti conosciamo, e che ha studiato gli stessi fenomeni, ha saputo toglier loro tutte le

presentate angolosità teatrali, rappresentandone poi sinteticamente l'imagine dinanzi al pubblico, il quale, senza aver mai veduto probabilmente morire una donna di tisi, ha gridato all'attrice: « Questo si chiama esser veri !... ».

« Io stesso ho veduto — dice Engel — morire un Codro in mezzo a convulsioni, ch'eran certamente la esatta riproduzione della natura, ma che nullameno fecero ridere tutti gli spettatori ».

Ancora: una giovane ama perdutamente; è riamata, o è certa almeno di essere riamata.... Viene il momento della disillusione ed impazzisce.... Voi assistete ai fenomeni di codesta sua trasformazione; ne cogliete gli sguardi strani. Prima il cipiglio, poi le lagrime; i passi rapidi, or brevi or lunghi, poi il fievolimento, l'abbandono.... Studiate ogni piccola contrazione della bocca, ogni gesto, tutto.... ed entrate in scena per rappresentare, mettiamo il caso, la Ofelia dell'*Amleto*. Se voi recherete freddamente, minuziosamente tutti quei fenomeni dinanzi agli spettatori, senza la intuizione artistica di quella follìa, essa non apparirà che esagerata, e perciò falsa.... Molte giovani attrici di squisito sentire, di fine discernimento, che rispettarono e rispettano l'arte come si conviene, hanno capito la necessità di sentir profondamente la differenza non lieve fra rappresentazione e rappresentazione, e hanno ottenuto nella esecuzione di quella scena, che è la capitale del personaggio, un compiuto trionfo.

La bocca d'opera d'un teatro rappresenta per l'attore la quarta parete della stanza in cui si suppone accada l'azione; e sta bene: ma non bisogna mai di-

menticare che al di là di codesta parete è un pubblico che vi guarda, e che gli individui che lo compongono hanno ciascuno un modo di vedere e di sentire.... Perciò appunto, come ho detto più sopra, l'attore deve nella rappresentazione di un dato sentimento, di una data passione, richiamar tutte le varie sensazioni a un centro comune; accogliere tutte le gradazioni in una sola; infine: intuire la imaginazione generale de' varî spettatori. Così vediamo ne' varî atteggiamenti, nelle espressioni, riproducendo personaggi di epoche remote, ottenere artisti provetti il plauso del pubblico in genere, il quale trova scrupolosamente vera la rappresentazione di tipi e di fenomeni a lui compiutamente sconosciuti.

In altro capitolo dirò poi fino a qual punto possa arrivare codesta subordinazione dell'arte alla imaginazione del pubblico.

Qui, giacchè son venuto a parlare della morte, dirò qualcosa su quanto riguarda grammaticalmente, se così mi posso esprimere, gli atteggiamenti dell'attore nella giusta espressione di essa.

Veramente, piuttosto che morte, avrei dovuto dire « caduta », poichè una grande difficoltà di gesto si riscontra appunto nella caduta, sia per isvenimento, sia per ferimento, o per veleno, o per altro.

E qui mi cade in acconcio raccomandare vivamente ai giovani per ogni genere di rappresentazione fisica, vale a dire non solo per quello che concerne il gesto propriamente detto, ma anche la fisonomia, di studiar seriamente i capilavori dell'arte, così di pittura come di scultura, nella varia espressione delle passioni.

Chiunque abbia scritto di arte rappresentativa, ha consigliato siffatto studio, ed io ho potuto con la prova convincermi quanto il consiglio fosse savio....

Il citato De Maligny non si ferma soltanto al consiglio in genere, ma offre all'artista drammatico una nota di pittori da studiarsi per l'espressione delle passioni; nota, di cui trovo utile trascrivere qui sotto una parte:

Il Tiziano..... Per la nobiltà dello stile, la naturalezza ed il sublime dell'espressione, le facce voluttuose.

Michelangelo. Per i caratteri energici, fieri, sdegnosi, serii fermi, invincibili.

Guido Reni. L' espressione commovente di un amore tranquillo, puro, celeste.

Rubens. Furore, forza, ubriachezza, tutti gli eccessi del vizio.

Raffaello. Composizione semplice, profondità ne' pensieri, la quiete della nobiltà, un sublime inimitabile. Raffaello non potrebbe mai abbastanza studiarsi. Egli è assolutamente inimitabile nelle espressioni che egli ha saputo variare con un'arte infinita, e sempre con la stessa nobiltà. Per questa sola ragione le sue opere meriterebbero uno studio profondo e un particolare commento.

Durero. Soggetti comici, contadini, servi, ecc.

Rembrandt. Passioni del popolino.

Annibale Caracci. Comico generico... Egli presentava i caratteri con pochi tratti...

Lebrun. Tutte le passioni si trovano compendiate nei suoi occhi, ne' suoi sopraccigli, nella sua bocca.

Anche qui mi giova ripetere che, trattandosi di un campo sconfinato, e non di legge, il giovane deve darsi

a questo studio con intelligenza, cercando di formarsi il gusto, guidato sul principio dai consigli del maestro, per poter scegliere i modelli convenienti alla voluta rappresentazione di questo o quel tipo, di questo o quel sentimento.

La caduta sulla scena fu ed è talvolta cagione di risa.

In alcune recite di tragedie mi è avvenuto di paragonare la caduta di un attore alla caduta che suol fare il brillante nel *Comicomane.*

Essendosi una tal quaresima, non ricordo più l'anno, gravemente malata una prima attrice, si dovè provvedere con altra che ne sostenesse interamente il *ruolo.* A questa fu dunque affidata fra le altre la *parte* di una delle orfanelle, nel noto dramma di Dennery. Al momento in cui ella doveva venir meno e cadere, avvezza ai trionfi dei piccoli teatri, si lasciò andar all'indietro stecchita per modo che, stramazzata, rimbalzò dal capo con tal colpo da far meravigliare e tremar quasi di paura i compagni tra le quinte, e ridere smascellatamente il numeroso uditorio.

Non deve l'artista mostrare, nella caduta, di essere tutto occupato dell'arte del cadere.

La Margherita Gautier, che secondo novazioni di cadute in talune attrici, si dispone coll'armeggìo delle mani e delle braccia, o dietro la vita, o dietro il collo di Armando, alla nuova specie di caduta che si è disegnata nella mente, non può fare, come abbiamo visto con esempî recentissimi, che brutta impressione...

Il Goethe al 36° paragrafo della sua operetta sull'artista drammatico, scrive:

« Il corpo sia dunque interamente in suo potere, cosicchè egli possa disporre di ogni parte di esso *liberamente con armonia e con grazia*, conforme l'espressione che vuol rendere ».

V'hanno espressioni, o meglio atteggiamenti che non possono essere presentati improvvisamente al pubblico... Per essi, io non cesserei mai dal consigliare a un giovane, dopo di averli architettati, di farne incessantemente la prova al cospetto del Direttore, non mostrandosi alla recita, pel rispetto ch'egli deve a sè e agli spettatori, se non quando non siasi di que' nuovi atteggiamenti impossessato.

Come al principio dello studio di arte rappresentativa è bene che l'alunno si avvezzi a non fare alcuna sorta di gesti, così è bene che nello studio delle ca-

Fot. Varischi e Artico — Milano

Fig. 5. **Cesarino Dondini.**

Fot. Varischi e Artico — Milano

Fig. 6. **Cesarino Dondini.**

dute, si attenga dapprincipio a quelle soltanto che presentano, nella loro semplicità, una certa agevolezza a rappresentarle con arte e verità... Le cadute a ballonzoli e a piroette che s'usano ancora oggidì, non lo invoglino, ahimè, ne' primi passi, se non vuole finire prima di avere cominciato;... nè a quelle si dia d'improvviso più tardi, con intento di superficiale imitazione. La rappresentazione di certe stranezze non ammette vie di mezzo.... Ci vuole la perfetta esecuzione di Sarah Bernhardt, per farsi perdonare una caduta incredibilmente falsa ed esagerata.

L'alunno si studi sempre di cadere colla persona di fronte, piegando ambedue le ginocchia lentamente, e cercando di primo tratto di sostenersi con l'una mano appoggiata al suolo... chinando da quella parte alcun po' la testa... Poi gradatamente allontani da sè la mano che è a terra, distendendo il braccio e le gambe con

Fot. Varischi e Artico — Milano

Fig. 7. **Cesarino Dondini.**

bella armonia; e ove caduto, l'obblighi *la parte* a parlare alquanto, avvicinando e allontanando a più riprese la stessa mano, e a più riprese chinandosi e sollevandosi, mostrerà con arte, congiunta alla natura, gli sforzi a cui si abbandona per parlare al momento di una dolorosa agonia... (fig. 5, 6 e 7).

E ora, come complemento del capitolo, dirò qualcosa del gesto *nel silenzio.*

Esso può essere di due specie, il gesto che serve di aiuto all'interlocutore; e il gesto che serve di aiuto a se stesso.

Il primo si chiama *controscena,* il secondo *azione.* Le controscene sono quasi sempre indicate da queste e somiglianti parole:

« Oh, non ridete, o signore! »
« Lasciatemi finire. »
« Capisco quel che volete dire. »
« Non fate un passo. »
« Non alzate la voce. »
« Sì, o signore.... »

le quali parole per essere proferite devono essere precedute o da un sorriso o da un atto di meraviglia dell'ascoltatore, o da un gesto tendente a interrompere chi par'a.

Il gesto di silenzio è più difficile di quello aiutato dalla parola. Guai se l' attore non è sempre presente a se stesso... Come volete che l'autore dica « Oh, non ridete, o signore, se l' ascoltatore non ride? Come volete che l' attore dica: « Capisco quel che volete dire... » se l'ascoltatore non si dispone a parlare?

Vi hanno a volte discorsi ove occorrono due, tre, quattro controscene. Discorsi in versi, e discorsi concitatissimi. La poca attenzione dell'ascoltatore genererebbe una catastrofe.

C' è un discorso nel *Cavaliere di Spirito* del Goldoni, nel quale ogni frase ha d'uopo di una controscena...

Trascrivo qui tutta la scena ad esempio ed esercizio dei giovani.

IL CAVALIERE DI SPIRITO.

Commedia in cinque atti in versi di Carlo Goldoni

Scena III dell'atto IV.

Il Conte, *poi* Don Flavio.

Conte (*solo*). Venga pur d' ira acceso il militar tremendo;
Io voglio senza caldo attendere sedendo. (*siede*).
Se poi vuol fare il pazzo e il suo dover scordarsi
di me può darsi ancora ch'egli abbia a ricordarsi.
Flavio. (Eccolo qui l' indegno.) (*da sè in aspetto furioso*).
Conte. Don Flavio, ben venuto.

FLAVIO. Signore, in queste soglie perchè siete venuto? (*altiero*)
CONTE. A un cavaliere amico dir non ricuso il vero,
basta che il cavaliere non mel domandi altiero,
FLAVIO. Con volto meno irato non tratto un inimico.
La cagion che vi guida voglio saper, vi dico.
CONTE. Voglio?! Così parlate a un galantuom mio pari?
Perchè, signor Don Flavio? Perchè quei detti amari?
Più non mi conoscete? Credea, se il ciel v' ajuti,
perduto aveste un occhio: li avete ambo perduti?
FLAVIO. Voi pur foste ingannato dal menzognero avviso.
Vi ho colto, vi ho scoperto entrambi all' improvviso.
CONTE. Entrambi? Con chi sono da voi posto al pari?
FLAVIO. Con una donna infida.
CONTE. Sospetti immaginari?
Stimo assai donna Florida, la comoda occasione
m' indusse con la dama a far conversazione.
Lo so ch' è a voi promessa, conosco il mio dovere:
non l'amo; e ve ne accerti l' onor di un cavaliere.
FLAVIO. Non credo a un menzognero.
CONTE. Ehi, signor militare,
così meco si parla? Chi v' insegnò il trattare?
FLAVIO. Parlandovi in tal guisa al mio dover non manco.
Lo sosterrà la spada... (*mette mano alla spada*).
CONTE. Io non ho spada al fianco.
FLAVIO. Provvedetevi tosto di un ferro, e qui vi aspetto.
CONTE. Sì, signor, volentieri questa disfida accetto.
Ci batteremo insieme ognor che voi vorrete;
ma discorriamo in prima. Signor Alfier, sedete.
FLAVIO. Invan cercar tentate di raddolcir mio sdegno.
Voglio vendetta. All'armi.
CONTE. Non accettai l' impegno?
Temete che vi fugga un uom della mia sorte?
Credete ch' io vi tema di me più franco e forte?
Di lungo v' ingannate. Voglio che ci proviamo;
ma prima senza caldo sedete, e discorriamo.
FLAVIO. Questa indolenza vostra più m' altera e m' accende.
un uom del mio coraggio dimora non attende.

O armatevi di ferro velocemente il braccio,
O disarmato ancora con voi mi soddisfaccio.

CONTE. Oh, bel valor sarebbe di un nobile soldato
insultar con la spada un uom ch' è disarmato.

FLAVIO. L' insulto sarà tale qual voi lo meritate.
Vi tratterò qual vile.

CONTE. Da ridere mi fate.

FLAVIO. Ridermi in faccia ancora? Non soffro un simil torto.
Lagnati di te stesso. (*alza la spada per offendere il [conte*).

CONTE. Fermati, o tu sei morto. (*si alza mettendo mano ad una pistola*).

FLAVIO. Come! Un'arma da foco contr'uom di bianco armato.

CONTE. Come! Avventar la spada contr'uomo disarmato?
Nel fodero la spada, o senza alcun rispetto
quest'arma in mia difesa vi scarico nel petto.

FLAVIO. Battervi promettete?

CONTE. Accetto la disfida.
(*Don Flavio rimette la spada*).
Ora il signor Alfieri permetterà ch' io rida.

FLAVIO. Giuro al Cielo! (*rimette mano alla spada*).

CONTE. (*rimette mano alla pistola*). Un sol passo di qua non vi movete.

FLAVIO. Me soverchiar pensate?

CONTE. No, favelliam: sedete (*siede*).

FLAVIO. Ebben, che avete a dirmi? (*aspro*).

CONTE. Fin che restate in piede
si perde il tempo invano. Col galantuom si siede.

FLAVIO. Deggio soffrire a forza? Sedere a mio dispetto? (*siede*).

CONTE. Bravo. Parliamo un poco, poi battermi prometto
Voi altri avvezzi sempre ad impugnar l'acciaro,
credete che nessuno vi possa stare al paro,
Ci proverem, Signore: ma ragioniamo un poco...
senza scaldarci il sangue, senza avvampar di foco.

FLAVIO. Quanto dovrò soffrire questo grazioso invito: (*ironico*).

CONTE. Lo soffrirete in pace infin che avrò finito.

FLAVIO. Via, spicciatevi tosto.

CONTE. Deponete l'orgoglio;
ora non siamo in armi. Amico ora vi voglio.
Trattiam di quel che preme, e il dir poi terminato,
foco, furore, sdegno, corrasi in campo armato.
Parliam placidamente.

FLAVIO. (Che sofferenza è questa!) (*da sè*).

CONTE. Ch'io sia vostro rivale fitto vi siete in testa?

FLAVIO. Sfido io!...

CONTE. Vi proverò che tale non sono ad evidenza;

FLAVIO. Oh sì! Sarei curioso di sapere come farete.

CONTE. Sposate Donna Florida in pace in mia presenza.

FLAVIO. (*con atto di gran meraviglia*).
Ohhh! Come! Come! Voi dite che io...

CONTE. Se amassi il suo sembiante, se mia volessi farla,
credete che vilmente giungessi a rinunziarla?
Se batterci dobbiamo senza ragione alcuna,
almen vorrei col ferro tentar la mia fortuna,
e dir, se al mio rivale riesco di dar morte,
sarò di Donna Florida più facile il consorte.
Ma la rinunzio in prima...
(*Flavio sempre meravigliato*)
Sposatela, vi dico,
poi la disfida accetto.

FLAVIO. Oh, signore, non parlate ora di disfida!
le vostre parole mi hanno mortificato.

CONTE. Questo è parlar d'amico,
questo è quell'onor vero, che un cavalier dichiara;
al campo solamente a viver non s'impara.

FLAVIO. Basta, signore, ve ne prego.

CONTE. La spada non s'impugna per uso e per baldanza,
un uom non si assalisce inerme in una stanza.
E meglio intendereste, signor, la mia ragione,
se prima aveste avuto miglior educazione.

FLAVIO. (*con ira improvvisa*).
Come sarebbe a dire, signore?

CONTE. Ma non andiam tentando l'ire focose, ultrici,
passiamo ad altre cose... parliamoci da amici.

FLAVIO. (*rimettendosi*).
Ah!... meno male!... così mi piace.

CONTE. Voi giudicate ingrata la sposa vostra.

FLAVIO. Lo credo io.

CONTE. Il veggio.
Sarebbe colpa vostra se fatto avesse peggio.

FLAVIO. Come! questa è graziosa davvero.
Colpa mia?

CONTE. Chi v' insegnò dipingervi sí sfigurato in viso?
Perchè dare ad una donna sì stravagante avviso?
Ciascun cerca di rendersi della sua bella al cuore
più amabile che puote: per meritar l'amore,
per comparir più vago, l'amante fa di tutto;
e voi perchè studiate di comparir più brutto?

FLAVIO. Ma io... credeva... supponeva...

CONTE. Credeste voi col merto di farla a voi costante,

FLAVIO. Sicuro.

CONTE. Quel che alla donna piace, credete, è un bel sem-
[biante.
E a sposa non legata è un brutto complimento
il dire: il vostro sposo è un uom che fa spavento.

FLAVIO. Bella ragione!... Ma quando c'è l'amore non si bada ad altro.

CONTE. Volete esser sicuro se v'ami o se non v'ami?

FLAVIO. Magari!

CONTE. Provate se al presente ricusa i suoi legami.

FLAVIO. (*volgendosi lentamente e guardando in faccia il conte*).
Ahhh! Sicuro! Sicuro!

CONTE. S'ella sposarvi è pronta, or che tornaste sano,
è segno che temeva un volto disumano:
e se, disfigurato, diceva: io non lo voglio,
la colpa non è sua, ma sol del vostro foglio.

FLAVIO. (*con sommissione*).
Pur troppo comincio a credere che voi abbiate ragione:

CONTE. Voi di tentarla ardiste col modo inusitato,
forse da un falso amico all'opra consigliato...

FLAVIO. Ahhh? che mi fate pensare!!!
Forse...

CONTE. Don Claudio ammolla un tempo, e l'ama ancora
[adesso...
Fin qui venne a tentarla il vostro amico stesso...

FLAVIO. Ah! l' infame!
CONTE. E per staccarla forse da voi, formò il disegno
di rendervi geloso, di porvi in un impegno.
Si valse il sciagurato di me, che civilmente.
mi offersi di trattarla in villa onestamente.
Per altro il mio costume a tutti è già palese;
prendete informazione di me per il paese;
e vi dirà ciascuno che sono un uom d'onore,
che a tutti fo del bene, potendo di buon cuore:
e il ragionar ch' io faccio con voi placidamente,
dopo gl' insulti vostri, vi mostra apertamente
che l'onor di una dama mi accende il cuor sincero,
che parlo per giustizia e per amor del vero.
Se di ragione avete nella vostr'alma il lume,
se barbaro non siete per uso e per costume,
convinto esser dovete per quel che vi si mostra,
che debole è la sposa, ma che la colpa è vostra.
Giustificato appieno l'onor che in me s'annida,
difesa donna Florida. andiam alla disfida (*s'alza*).
FLAVIO. No, Conte, non pretendo altra soddisfazione
da voi, se non che pongasi lo sdegno in obblivione.
Son soddisfatto appieno da ció che voi diceste;
conosco il vostro zelo, le vostre mire oneste.
Se dell' insulto fattovi bramate una vendetta,
a me col ferro in pugno rispondere s' aspetta.
Verrò se il pretendete, per obbligo, al cimento,
ma giuro che di voi son pago e son contento.
CONTE. Se parvi che io non merti di essere maltrattato,
la vostra confessione mi basta, e son calmato.
Son pronto, se bisogna, ad ogni fier cimento,
ma battermi non godo per bel divertimento.
Dunque restiamo amici col più costante impegno:
che sia dai nostri petti scacciato ogni disdegno.
FLAVIO. Con voi, sì, lo prometto; non colla donna ingrata.
CONTE. Ditemi il ver: l'amate?
FLAVIO. Sa il ciel quanto l'ho amata.
CONTE. Ed ora?

FLAVIO. Ed or l'amor s' è in odio convertito.
CONTE. Perchè?
FLAVIO. Perchè la cruda m'ha offeso e m'ha schernito.
CONTE. Se donna fedelissima trovar vi lusingate
senza difetto alcuno, amico, v' ingannate.
Prender conviene al mondo quel che si può, e star [cheto:
Sposando donna Florida, potete viver quieto.
Un po' di debolezza in lei s'annida.
FLAVIO. Ah! ne convenite anche voi!
CONTE. il veggio...
Ma trovereste alfine in altre ancor di peggio,
FLAVIO. Belle ragioni!!!...
CONTE. Ella volea lasciarvi credendovi imperfetto.
FLAVIO. Bell'amore!..,.
CONTE. Quant'altre fan lo stesso con vago giovinetto?
FLAVIO. Scusate, ma se non avete altro da dirmi...
CONTE. Alfin non è sposata, con lei non siete unito.
FLAVIO. Si... questo è vero...
CONTE. Quant'altre non si trovano che lasciano il marito?
FLAVIO. Ah, ma caro amico...
CONTE. Non dico che l'esempio di pessime persone
nei loro mancamenti giustifichi le buone;
ma vi conforto ad essere lieto nel vostro cuore,
che è alfin la vostra sposa del numero migliore.
FLAVIO. Ah, non dovea sì presto scriver la carta ingrata!
CONTE. Riflettere convien se alcun l' ha consigliata.
FLAVIO. Fosse don Claudio autore del duplicato imbroglio!
Ei mi recò sollecito colle sue mani il foglio;
ei consigliommi a fingere, a starmi ritirato.
Di amante a donna Florida, egli é che vi ha ac- [cusato.
Se falsamente il disse, s' è menzognero in questo,
esser potrebbe ancor un traditor nel resto.
Lo troverò l' indegno, lo troverò fra poco. (*irato*).
CONTE. Amico, io vi consiglio di moderare il foco.
Chi col furor si accieca, chi corre troppo in retta,

suol la ragion sovente smarrir della vendetta.
Prima di vendicarsi di un torto, di un disgusto,
esaminar conviene se il sospettar sia giusto.
Cercar per altra strada la sua soddisfazione,
provar se l'avversario vuol renderci ragione,
e far che sia la spada quell'ultimo cimento,
con cui l'onore adempia il suo risentimento.
Pensiamo che la vita nel mondo è il primo bene;
per ogni lieve incontro sprezzarla non conviene.

FLAVIO. Eh, ma in certi casi...

CONTE. Quando l'onore il chieda dee cimentarsi...

FLAVIO. *(con anima)*
Eh, per bacco! lo credo io!

CONTE. Il so;
ma incontro alle sventure più tardi che si può.
Non basta il dir: son bravo..... non basta il dir: [son forte;
Si va sempre, battendosi, incontro a dubbia sorte!

FLAVIO. Questo noi lo sappiamo.....

CONTE. Voi altri militari so che il valor vantate;
vincete cento volte, ed una ci restate.

FLAVIO. *(con noncuranza)*
Ehhh!... Pazienza!!

CONTE. Si ha da morir si mora, ma almen da buon soldato,
morir da valoroso e non da disperato.
Chi muor per una donna, sapete cosa acquista?

FLAVIO. Che cosa?..,

CONTE. Quella iscrizion famosa che in lapide fu vista.

FLAVIO. Quale?!

CONTE. Qui giace un cavaliere morto per donna infida.
Divoto il passeggiero dica: fu pazzo, e rida.

Avete inteso? Quanto le parole del Conte scemerebbero di efficacia e di brio, ove non fossero intercalate coteste interruzioni, osservazioni mute dell'ascoltatore!... E affinchè il gesto riesca naturale, è necessario che il giovane s'avvezzi nella controscena a proferir

mentalmente le parole che devono essere espresse dal gesto.

L'azione, ho detto, se ben molte volte inconsideratamente si confondono in arte e controscena e azione, è il gesto muto che serve di aiuto a sè stesso. L'azione ha luogo anche senza l'aiuto di altri personaggi. Ove questi esistano, l'ascoltatore riceve da un loro discorso impressioni di dolore o di gioia che non escon fuor dell'animo loro.

Prendiamo per esempio e per esercizio:

LA MORTE CIVILE.

Dramma in cinque atti di Paolo Giacometti
Scena II dell'atto IV.

Il Dottor Palmieri *e* Corrado.

Palm. Eccomi a voi. Scusate se vi ho fatto attendere, ma dovevo prepararmi a questo colloquio così improvviso: dovevo riflettere riposatamente alle cose che sono per dirvi.

Corr. Così ho pensato.

Palm. La risoluzione non era facile nel mio caso. Si trovano presto i consigli nella rettitudine del proprio cuore, ma io dovevo interrogare anche l'altrui volontà.

Corr. Quella di Rosalia?

Palm. Appunto, e lo feci. Le nostre decisioni, le speranze che abbiamo concepite partono da un principio — ed è che quando un uomo ha commesso errori gravissimi, deve saperli riparare anche a costo della propria vita.

Corr. È questa la vostra confessione?

Palm. Non ancora — Io ho parlato di voi.

Corr. Di me? — Prima d'ogni altra cosa, voi favorirete di mostrarmi la fede di nascita di vostra figlia.

Palm. Mi domandate l'impossibile, perchè io non ho figli.

Corr. Non avete figli,.. ma quella giovinetta?...

Palm. Quell'angelica giovinetta che si crede, che tutti credono Emma, si chiama Ada.

Corr. (*con grido*). Ada?

Palm. È la figlia vostra.

Corr. Ada viva? è qui? l'ho veduta! era lei! (*vacillante*).

Palm. Ohimè! le forze vi abbandonano? tremate tutto.....

Corr. Non volete che io tremi di gioia?... Eh, signore, vi sono gaudj che possono far morire: ma io vivrò—è adesso che vivo. La mia Ada così bella!... Ma perchè vi crede suo padre? perchè vi ama?... tacete non voglio saperlo. —Voi me la restituirete e basta: vi perdono il resto, perdono tutto.... e a tutti... Ah! corro a dirle....

Palm. Aspettate.

Corr. Vi ripeto che mi basta.

Palm. Ma io ho bisogno di sapere se siete degno di Ada.

Corr. Non lo fui — lo sarò.

Palm. È ciò che spero, ciò che vedremo. Ponete in calma lo spirito, fate tacere il cuore, acciocchè la vostra mente possa bene intendermi e meditare sul molto che vi dirò, giacchè finora vi ho detto poco. Piuttosto sediamo.

Corr. (*serrando le braccia al petto*). Parlate.

Palm. È inutile che io vi spieghi di quali mezzi vi giovò la Provvidenza per farmi incontrare Rosalia. Ciò avvenne alcuni mesi dopo la vostra carcerazione. Io la conobbi afflitta, grama, poverissima, senza famiglia, senza tetto, respinta benanco dalla madre agonizzante, spirata d'angoscia sul sepolcro del misero Alonzo. — La sua situazione deplorabile mi parlò subito al cuore; mi persuasi che, non a caso, il Signore mi aveva condotto presso quella infelice creatura, e ben presto diventai suo benefattore, senza altro scopo che quello del benefizio. Ero infelice io pure, da poco tempo avevo perduto la moglie e la mia piccola Emma; non mi sarebbe stato possibile di nutrire una passione colpevole, perchè quelli che soffrono sono sempre buoni. Nulla di meno vi confesso candidamente, che se Rosalia fosse stata libera, io le avrei

dato il mio nome per riabilitarla.... ma la poveretta era legata alla vostra catena! Io osservavo con un senso ineffabile di pietà la piccola Ada, che rassomigliava un poco la mia Emma, e per una predestinazione singolare, mi si andava affezionando ogni giorno di più, forse perchè la ricolmavo di carezze. Quantunque avesse oltrepassati di poco i due anni, mi accorgevo dai suoi lineamenti, dalla tinta pallidissima del viso, e più di tutto, dalla conformazione del suo cervello, che col crescere dell'età si sarebbe sviluppata dentro di lei una di quelle nature sensitive, ed essenzialmente nervose, che le più leggiere impressioni del dolore o della gioja scuotono con forza, quasi direi, con violenza. Osservandola, mi persuadevo che coll'andare degli anni la cognizione del proprio stato e della domestica infamia avrebbero potuto benissimo affievolire la salute già gracile, e condurla benanche a fine immatura. Dicevo fra me: Povera bambina! quando, fra poco, giunta all'età della ragionevolezza, chiederai di tuo padre, che ti risponderà la madre tua? che ti diranno gli altri? Ahimè! un'idea fissa, umiliante si mischierà sempre alle tue gioie, alle tue affezioni, ti turberà i sonni — e più tardi, nell'età delle felici illusioni, quando l'anima vergine avrà bisogno di amore, chi verrà a proferirtelo? chi vorrà dare il proprio nome alla figlia di un forzato? – Queste riflessioni mi fecero pensare al rimedio; pensai di correggere, a suo riguardo, il vecchio pregiudizio, e dissi un giorno a Rosalia: Buona madre, se voi lo volete, io costringerò il mondo a rispettare questa fanciulla. Se non posso riabilitare la madre, posso riabilitare la figlia, darle un nome intemerato, il mio nome. Credendo di aver fatto un cattivo sogno, riabbraccerò la mia Emma nella vostra Ada; avrò un angiolo in cielo, e una figlia in terra. — Così avvenne... ed ora voi giudicatemi.

CORR. Senza dubbio, vi è della generosità in ciò che faceste... molto più se nessuna ricompensa...

PALM. Una ne aspetto da voi.

CORR. Da me?... Nullameno vi dirò che cessa il merito di una buona azione, quando per farla si usurpano i diritti altrui. Signore! quella fanciulla aveva un padre.

PALM. Non sapevo persuadermene in forza di un principio, che non mi ha mai permesso di distinguere fra il carcere perpetuo e la tomba, fra l'uomo che muore per legge fisica, e quello che cessa ugualmente di esistere per legge civile. Ad ogni modo se violai un diritto nol feci con cattiva intenzione, se commisi un errore, fu per lo meno, un nobile e pietoso errore.

CORR. Che voi riparerete — io faccio appello alle vostre parole...

PALM. Le mie parole — le dissi — riguardavano unicamente i vostri errori, ben più gravi del mio; a voi spetta la riparazione. Rosalia, che è stata, e continua ad essere la vostra vittima, vi offre un insigne esempio di coraggio, giacchè comprenderete bene che per accreditare il nostro inganno, perchè ognuno si persuadesse che la mia Emma non era morta, Rosalia ha dovuto rinunziare i suoi diritti, le sue gioie di madre.

CORR. Come? Rosalia si è rassegnata?... ma voi comprenderete che io non posso, ne voglio rassegnarmi. .

PALM. Vi rassegnerete perchè è necessario.

CORR. Necessario?

PALM. E come no? Io ignoro dove troverete le parole per dire a questa fanciulla, la di cui tempra delicata e fragilissima ha verificato i pronostici del medico: Senti, o mia fanciulla, ti hanno ingannata: l'uomo onesto che rispetti ed ami con tanto entusiasmo, non è tuo padre, ma io, che sono ancora bagnato del sangne di un innocente che era tuo zio; io che ti mostro i polsi lacerati dalla catena, che trascinai per tredici anni; che non ho ancora scontata la mia pena, che sono fuggito, che posso essere preso di giorno in giorno, di ora in ora, e ricondotto all'ergastolo, io, io sono tuo padre. Se morirai di crepacuore, di vergogna, non importa, purchè io ti abbia abbracciata.

CORR. Oh! in nome di Dio, tacete!

PALM. Io tacerò... ma vorrei che parlasse il vostro cuore.

CORR. Mi diceste di farlo tacere.

PALM. Ma adesso...

CORR. Adesso che lo avete squarciato volete che parli.

PALM. Dunque tronchiamo il colloquio (*si accosta a destra facendo un cenno a persone che si suppongono dentro alla camera*).

CORR. Che significa ciò?

PALM. Vedrete. Io ho fatto il mio dovere, voi farete il vostro. Giudicate, assolvete, punite come più vi aggrada. Volete distruggere la mia opera di redenzione? La legge vi autorizza a farlo; io ne convengo — Vi accorda anche il diritto di uccidere vostra figlia. — Guardate, viene essa medesima, ed è la povera, la magnanima madre, che la conduce al giudizio.

CORR. Ah!

PALM. Su dunque, coraggio, con una parola voi potete trafiggere due cuori — io starò ad osservarvi.

CORR. Che tortura è questa!

Ha il mio giovane lettore notato, dopo l'ultimo discorso di Palmieri « E come no?... Io ignoro... etc., » la risposta di Corrado: « Oh! in nome di Dio, tacete!?... ».

Quali combattimenti, quali lotte interne, prima di giungere a proferire queste parole...

L'azione di supplicare il dottore di tacere, dev'essere quasi costante; ed è un crescendo di angoscia indicibile. Corrado si ritrae a poco a poco, rimpicciolisce quasi di fronte al quadro desolante presentato dal dottore, striscia quasi sulla seggiola, come sentisse il bisogno di allontanarsi, di nascondersi. C'è l'espressione del più orribile strazio mista a quella del-

l'errore... Con codesta azione viva e continua, le parole « Oh? in nome di Dio, tacete! » non ne sono che il complemento, il termine.

Se l'attore non s'investe della situazione, e non esprime colle braccia, colla fisonomia, colla persona tutto ciò che si passa nell'animo suo, quelle sue parole arriverebbero, come suol dirsi in gergo teatrale, come una cannonata, e l'effetto sarebbe non che scemato, distrutto.

Lo spettatore a questo punto deve assai più occuparsi di chi ascolta, che di chi parla.

Fra le tante scene di studio per donna, scelgo quella della *Signora dalle Camelie* fra Margherita e il padre d'Armando.

LA SIGNORA DALLE CAMELIE.

Dramma in cinque atti di ALESSANDRO DUMAS *figlio*
Scena IV dell'atto III.

IL SIGNOR DUVAL *e* MARGHERITA.

DUVAL (*sull'uscio*). La Signorina Margherita Gautier?

MARG. Son io, Signore. Con chi ho l'onore di parlare?

DUVAL. Col Signor Duval.

MARG. Col Signor Duval!

DUVAL. Sì, Signorina, col padre di Armando.

MARG. Ma... Armando non è qui, Signore.

DUVAL. Lo so!... Ma egli è con voi che bramo avere una spiegazione. Vogliate ascoltarmi. Mio figlio, Signorina, si compromette e si rovina per voi.

MARG. Voi v'ingannate, Signore. Grazie a Dio, niuno più si occupa di me, e io non accetto nulla da Armando.

DUVAL. Ciò vuol dire, dacchè il vostro lusso e la vostra dissipazione sono ben conosciuti, che mio figlio è tanto

miserabile da sciupare con voi ciò che accettate dagli altri.

MARG. Perdono, Signore; ma io sono una donna, e sono in casa mia: due ragioni che dovrebbero parlare in mio favore alla vostra cortesia. Il tuono con cui mi parlate non è quale potevo aspettarmi da un gentiluomo, che ho l'onore di veder per la prima volta, e...

DUVAL. E...?

MARG. Vi prego di permettere ch'io mi ritiri, ancora più per voi che per me.

DUVAL. Davvero che quando vi si sente parlare, e si vedono i vostri modi, si stenta a credere che le parole siano improvvisate, che le maniere siano acquisite. Me l'avevano detto che eravate un essere pericoloso.

MARG. Sì, o Signore: pericolosa; per me e non per gli altri.

DUVAL. Pericolosa o no, la verità è che Armando si rovina per voi.

MARG. Vi ripeto, Signore, con tutto il rispetto che debbo al padre di Armando, che v'ingannate.

DUVAL. E che significa allora questa lettera del mio notajo, nella quale è detto che Armando vuole assegnarvi una rendita?

MARG. Vi assicuro, Signore, che se Armando ha fatto ciò, lo ha fatto a mia insaputa. Egli sa bene che io avrei rifiutato la sua offerta.

DUVAL. Tuttavia, non avete parlato sempre così.

MARG. È vero. Oh, ma allora io non amava.

DUVAL. E ora?

MARG. Ora, io amo con quanto una donna può avere di puro nel fondo della sua anima, quando Iddio mosso a pietà di lei, le manda il pentimento.

DUVAL. Ah, ah? Ed eccoci alle grandi parole!

MARG. Ascoltatemi, Signore... Mio Dio, so bene che non si presta fede ai giuramenti di una donna come me... e nullameno, per tutto quanto ho di più caro al mondo, pel mio amore per Armando, io vi giuro, Signore, che ignoravo questa donazione.

DUVAL. Bisognerà pure che voi viviate di qualche cosa.

MARG. Voi mi obbligate a dirvi ciò che avrei voluto tacere; ma siccome io tengo soprattutto alla stima del padre di Armando, parlerò. Da quando conosco vostro figlio, poichè il mio amore non ha nulla che vedere con tutto ciò che aveva preso questo nome presso di me, ho impegnato o venduto stoffe, diamanti, gioielli, carrozze; e quando poc' anzi m' han detto che mi voleva qualcuno, ho creduto fosse un negoziante a cui io vendo i mobili, i quadri, le tappezzerie, gli avanzi di questo lusso che mi rimproverate. E se dubitate ancora delle mie parole, a voi!... Io non vi aspettava, Signore; e non potrete credere che questo atto sia stato preparato per voi.... Ebbene: se dubitate ancora, leggete (*gli dà un atto di vendita*).

DUVAL (*dopo letto*). Una vendita della vostra mobilia, con incarico al compratore di pagare i vostri creditori, e farvi avere il di più? (*Guardandola con istupore*) Mi sarei ingannato?

MARG. Sissignore, vi siete ingannato; o meglio, vi hanno ingannato. Sì, ero folle; sì, ho un brutto passato; ma, per cancellarlo, dacchè io amo, darei l'ultima goccia del mio sangue. Oh, ve n'abbiano pur dette di me, sono una donna di cuore, sono buona; ve ne persuaderete, quando mi conoscerete meglio. Debbo ad Armando questa trasformazione! Egli mi ha amata, mi ama. Voi siete suo padre, dovete essere buono come lui; ve ne supplico, non gli dite male di me; vi crederebbe, perchè vi ama, e io vi rispetto e vi amo, perchè siete suo padre.

DUVAL. Scusate, Signora, se dianzi mi sono presentato un po' aspramente; non vi conoscevo, non potevo prevedere ciò che avrei scoperto in voi. Sono giunto qui, arrabbiato per il silenzio e la ingratitudine di mio figlio, di cui accusavo voi; scusatemi, Signora.

MARG. Grazie di queste buone parole, Signore.

DUVAL. E ora, in nome dei vostri nobili sentimenti, debbo chiedervi di dare ad Armando la più gran prova d'amore che possiate.

MARG. Oh, Signore, tacete, ve ne supplico; voi state per domandarmi qualche cosa di terribile .. oh, lo prevedevo... dovevate venire... ero troppo felice.

DUVAL. Non sono più in collera; noi parleremo ormai come due cuori, che hanno lo stesso affetto in senso diverso, e gelosi entrambi, non è vero? per provare questo affetto all'uomo che ci è caro.

MARG. Sissignore, sì.

DUVAL. Il vostro cuore è generoso come pochi cuori di donna; vi parlerò come padre, Margherita; come un padre che viene a chiedervi la felicità delle sue due creature.

MARG. Delle sue due creature?

DUVAL. Sì, Margherita; delle sue due creature. Io ho una figlia, giovane, bella, pura come un angelo. Ella ama un giovane, e anch'essa ha fatto di questo amore la sua speranza: ma essa ha diritto a questo amore. Io sto per maritarla; l'ho scritto ad Armando, ma egli, tutto in voi, non ha nemmen ricevuto le mie lettere; avrei potuto morire, senza ch'egli lo sapesse. Bene: mia figlia, la mia cara Bianca sposa un onest'uomo; entra in una famiglia onorata, che vuole che tutto sia onorato nella mia. La società ha le sue esigenze, e soprattutto la società di provincia. Per purificata che voi possiate essere agli occhi di Armando, ai miei, pel sentimento che provate, voi nol siete agli occhi della gente che non vedrà in voi mai altro che il vostro passato, e che vi chiuderà, senza pietà, le sue porte. La famiglia dell'uomo che sta per diventar mio genero, ha saputo del modo di vivere di Armando; e mi ha dichiarato di riprendere la sua parola, se Armando continuasse in quella vita. L'avvenire di una ragazza che non vi ha fatto alcun male, può dunque essere spezzato da voi. Margherita, in nome del vostro amore, datemi la felicità di mia figlia.

MARG. Come siete buono, Signore, a degnarvi di parlarmi così! E potrei io opporre un rifiuto a sì dolci parole? Comprendo: avete ragione. Partirò da Parigi, m'allon-

tanerò da Armando per qualche tempo. Sarà un dolore per me, ma voglio farlo per voi, perchè non abbiate nulla da rimproverarmi.... E poi, la gioia del ritorno farà dimenticare il dispiacere della separazione. Voi permettete ch' egli mi scriva qualche volta, e quando sua sorella sarà maritata....

DUVAL. Grazie, Margherita, grazie; ma io vi domando ben altro.

MARG. Ben altro! e che potete voi dunque domandarmi più di questo?

DUVAL. Ascoltatemi bene, figliuola mia, e facciamo apertamente ciò che dobbiamo; un'assenza momentanea non basta.

MARG. Voi volete che io lasci Armando per sempre?

DUVAL. È necessario.

MARG. Mai!... Voi dunque non sapete come ci amiamo? Non sapete che io non ho nè amici, nè parenti, nè famiglia; ch'egli, perdonandomi, ha giurato di essere tuttociò per me; che la mia vita è messa tutta nella sua? E finalmente voi dunque non sapete che io sono affetta da una malattia mortale, che non ho più che pochi anni da vivere? Lasciare Armando! Tanto varrebbe uccidermi, Signore.

DUVAL. Vediamo, vediamo. Un po' di calma, e non esageriamo. Voi siete giovane e bella; e prendete per malattia la stanchezza che vi dà una vita alquanto agitata; voi certo non morrete prima dell' età in cui si è felici di morire. Vi domando un sacrificio enorme, lo so, ma che, fatalmente, voi dovete farmi. Ascoltatemi: voi conoscete Armando da tre mesi, e l'amate. Ma un amore così recente ha il diritto di spezzare tutto un avvenire? Ed è tutto l'avvenire di mio figlio che voi spezzate, rimanendo con lui! Siete voi certa dell' eternità di questo amore? Non vi siete voi già ingannata? E se, d'un tratto, troppo tardi, vi accorgeste di non amar mio figlio, di amarne un altro? Scusate Margherita, ma il vostro passato dà ben diritto a tali supposizioni.

MARG. Oh, Signore, io non ho mai amato, e non amerò mai come io amo.

DUVAL. Sia! Ma se non v'ingannate voi, potrebbe lui ingannarsi. All'età sua può il cuore legarsi per sempre? Il cuore non cambia eternamente di affezioni? È lo stesso cuore che, figlio, ama i parenti sopra ogni cosa, marito ama la moglie più dei parenti, e padre, ama i figliuoli più dei parenti, della moglie, delle amanti. La natura è esigente, poichè è prodiga. Potete dunque con ogni probabilità ingannarvi o l'uno o l'altro. E ora, volete voi vedere la realtà e le certezze? Mi ascoltate, non è vero?

MARG. Se vi ascolto, mio Dio!?

DUVAL. Voi siete preparata a sacrificar tutto a mio figlio; ma quale ugual sacrificio potrebb'egli fare per voi, accettando il vostro? Egli starà con voi nei vostri più begli anni, e, più tardi, quando la sazietà sarà venuta, poichè verrà, che cosa accadrà? O egli sarà un essere volgare, e, gettandovi in faccia il vostro passato, vi abbandonerà, dicendo ch'egli non fa che seguir l'esempio degli altri; o sarà un uomo onesto, e vi sposerà, o, tutt'al più, vi terrà con sè. Questa unione, o questo matrimonio, che non avrà avuto nè la castità per fondamento, nè la religione per appoggio, nè la famiglia per risultato, questa cosa perdonabile forse agli occhi dei giovani, lo sarà a quelli degli uomini? A che gli sarà permesso di ambire? A qual carriera potrà egli darsi? Qual consolazione potrò io sperar da mio figlio, dopo di aver consacrato vent'anni alla sua felicità? La vostra unione non è frutto di due simpatie pure, l'unione di due affetti innocenti; è la passione in ciò che vi ha di più terreno e di più umano, nata dal capriccio dell'uno e dalla fantasia dell'altra. Che ne rimarrà, quando sarete vecchi? Chi vi dice che le prime rughe della vostra fronte non istrapperanno il velo dagli occhi suoi, e che la sua illusione non svanirà colla vostra giovinezza?

MARG. Oh! La realtà!

DUVAL. Vedete voi quindi la vostra doppia vecchiaja, dop-

piamente deserta, doppiamente isolata, doppiamente inutile? Che ricordo lascerete? Qual bene avrete compiuto? Voi e mio figlio dovete seguire due vie diametralmente opposte, che il caso ha riunito per un momento, ma che la ragione divide per sempre. Nella vita che vi eravate creata, non potevate prevedere accadesse ciò che accade. Siete stata felice tre mesi, non contaminate questa felicità, la cui continuità non è possibile. Serbatene il ricordo nel vostro cuore; che essa vi renda forte: è quanto avete il diritto di chiederle. Un giorno voi sarete altiera di ciò che avrete fatto, e avrete per tutta la vita la stima di voi stessa. Vi parla un uomo che conosce la vita; un padre v'implora. Via, Margherita! Datemi la prova che voi amate veramente mio figlio, e.... coraggio!

MARG. (*A sè medesima*). E allora, qualunque cosa essa faccia, la creatura caduta non si rialzerà mai più!? Dio le perdonerà forse, ma la società sarà inflessibile. Infatti, con qual diritto vuoi tu prender sul seno della famiglia un posto, che è dovuto alla sola virtù? Tu ami? E che importa? La buona ragione! Qualunque prova tu possa dare di codesto amore, niuno vi presterà fede.... ed è giusto. Che vieni tu a dirci d'amore e d'avvenire? Che sono queste nuove parole? Volgiti a guardare il fango del tuo passato. Qual uomo vorrebbe chiamarti sua moglie? Qual fanciullo sua madre? Avete ragione, Signore; tutto quel che mi dite lo dissi a me stessa più volte con terrore; ma come io ero sola, non giungevo ad ascoltarmi interamente. Voi me lo ripetete.... è dunque la realtà, e io debbo ubbidire. Voi mi parlate in nome di vostro figlio, di vostra figlia.... come siete buono a invocar davanti a me siffatti nomi.... Ebbene, Signore, voi direte un giorno a questa bella e pura fanciulla, poichè io voglio a lei sagrificare la mia felicità, voi le direte che c' era al mondo una donna che non aveva che una speranza, un pensiero, un sogno nella vita, e che all'invocazione del suo nome, cotesta donna ha rinunziato a tuttociò, ha lacerato il suo cuore con le sue mani, e n'è

morta, poichè io ne morrò, Signore; e forse, allora, Dio mi perdonerà!...

DUVAL (*commosso suo malgrado*). Povera donna!

MARG. Voi mi compiangete... e piangete; grazie delle vostre lagrime, che mi daranno la forza.... Voi chiedete che io mi divida da vostro figlio per la sua pace, pel suo onore, pel suo avvenire; che debbo fare? Comandate, sono pronta.

DUVAL. Bisogna dirgli che non l'amate più.

MARG. (*sorridendo con tristezza*). Non mi crederà.

DUVAL. Bisogna partire.

MARG. Mi seguirà.

DUVAL. Allora....

MARG. Sentite, Signore: credete voi, che io ami Armando, e l'ami d'un amore disinteressato?

DUVAL. Sì, Margherita.

MARG. Credete voi che io abbia riposto in questo amore la gioia e il perdono della mia vita?

DUVAL. Lo credo.

MARG. Ebbene, Signore, datemi un bacio, come lo dareste a vostra figlia, e vi giuro che questo bacio, il solo veramente puro che io abbia ricevuto, mi farà trionfare del mio amore, e che prima di otto giorni vostro figlio sarà tornato da voi, infelice forse per qualche tempo, ma guarito per sempre: e vi giuro inoltre ch'egli non saprà mai del nostro colloquio.

DUVAL (*baciandola*). Siete una nobile figliuola, Margherita, ma io temo....

MARG. Oh! Non temete di nulla.... Mi odierà (*suona: entra Nannetta*). Prega la Signora Duvernoy di venire da me.

NANN. Sissignora (*esce*).

MARG. Un'ultima grazia, Signore.

DUVAL. Dite, Signora, dite.

MARG. Fra qualche ora Armando avrà uno dei più grandi dolori ch'egli abbia mai avuto, e che forse avrà nella vita. Egli avrà dunque bisogno di un cuore che l'ami; trovatevi qui, Signore,... accanto a lui. E ora, separia-

moci; può tornar da un momento all'altro; tutto sarebbe perduto, s'egli vi vedesse.

DUVAL. Ma che cosa state per fare?

MARG. Se ve lo dicessi, o Signore, sarebbe vostro dovere d'impedirmelo.

DUVAL. Allora, che posso io fare per voi, in cambio di quanto vi dovrò?

MARG. Voi potrete, quando sarò morta, e Armando maledirà alla mia memoria, voi potrete confessargli che l'amavo... tanto, e che glie ne ho dato una gran prova. Sento un rumore: addio, Signore; noi non ci vedremo, certo, mai più: siate felice! (*Duval esce*).

Qui non si tratta più di orrore; si tratta di accasciamento, di sfinimento. Margherita rimane soggiogata dalla realtà nuda dipinta dal signor Duval. Non può supplicarlo di tacere, perchè non ne ha la forza. Il discorso del signor Duval non è interrotto a quando a quando che da qualche singhiozzo.... Le mani e le braccia sono morbidamente abbandonate, e non si muovon se non per correr col fazzoletto agli occhi.

Oltre a silenzi subordinati così per proprio conto, come per conto degli altri, alle parole dell' interlocutore, abbiamo anche il silenzio *in genere*, che serve a dar maggior colorito, maggior verità alla scena. Nei balli, più specialmente, nelle conversazioni, od altro, noi vediamo attori aggrupparsi più qua, più là, fingendo di discorrere; ciò che in teatro chiamasi *far scena*.

Bene; il più delle volte, sia che si tratti di comparse, sia che si tratti di personaggi, noi vediamo signori e signore raccolti in crocchio, or guardarsi in faccia con aria distratta, or contar le persone che sono

in teatro, or occhieggiar la coda dell'abito, se donne, or lo sparato della camicia, se uomini, mentre, la povera Anna di *Cause ed effetti* è abbandonata sulla cuna ove giace morente la sua piccina, o il Conte commendatore Rodolfo Sirchi del *Duello* sta balbettando le ultime parole.

Talvolta anche accade che in codesta distrazione della scena, un personaggio qualunque dimentichi di entrare in tempo a parlare, la qual cosa dà al dialogo uno slegamento, una freddezza da non si esprimere.

Anche in questi casi dunque il silenzio ha la sua grande ragione d'essere, e occorre sia animato da tutti i gesti, da tutti i movimenti, da tuttociò insomma, di cui ha d'uopo la parola, all'intento di ben rappresentare agli occhi del pubblico una vera e propria conversazione, conforme richiede la situazione drammatica del momento.

CAPITOLO II

LA PAROLA.

SOMMARIO. — Una citazione del Dubroca. — Il commediante perfetto: ritratto del celebre Baron. — Che cosa occorra a formarsi una buona dizione. — Della voce. — Degli organi della voce. — Legouvé. — Quintiliano e Mackenzie. — Della pronunzia. — Perizia de' Cinesi. — Difetti di pronunzia. — Le consuetudini. — I dialetti. — La pronunzia toscana. — Le vocali *e* ed *o* chiuse o aperte. — Le consonanti *s* e *z* dolci od aspre. — Consigli. — De' balbuzienti. — Esercizi di Demostene. — Dell'*r* difettosa. — Avvertimenti di Talma. — Esercizio. — Dell'*s* difettosa. — Modo di correggersi. — Esercizio. — Della respirazione. — Esempio curioso del Legouvé. — Della misura delle proprie forze per la respirazione — Lablache e Rubini. — Esempio pratico sull'Alfieri. — Del meccanismo del riso e del pianto. — Dell'accento artistico. — Della punteggiatura. — Della varietà de' tuoni. — Modello d'esercizio. — Delle reticenze. — Della sillabazione. — Della misura delle proprie forze per la voce. — Del convenzionalismo per l'effetto. — Della memoria.

« L'espressione la più positiva della scena è senza dubbio *la parola*. Con essa si stabilisce la comunicazione la più immediata fra un attore e i suoi ascoltatori: ma se la parola, fin nelle relazioni più ordinarie, ha d'uopo di una certa qual cura che la faccia intendere e comprendere facilmente da quelli ai quali è rivolta, quanta non n'esige essa al teatro, ove deve allettare e cattivar l'orecchio, così pel possente impero delle cose che essa trasmette, come per le sue limpi-

dezze e correttezze, e pel suo esatto conformarsi alle leggi della lingua che le serve di strumento!

« La dignità dell' arte teatrale posa in gran parte sulla dizione di quei che la esercitano. È la dizione che fa della scena quasi una scuola, ove accorrono ad istruirsi ed a formarsi coloro che aspirano alla perfezione del linguaggio: si suppone che tutte le leggi vi sieno conosciute ed osservate: si fa una autorità della pronunzia che vi s'intende, e tale è l'onorevole prevenzione degli spiriti a questo riguardo, che i teatri son tenuti in conto de' conservatori naturali della bellezza e della purezza della lingua ».

Bellissime parole codeste del signor Dubroca, il quale in fatto di dizione doveva pur saperne qualche cosellina.

Se non che, pur troppo, egli aggiunge:

« Ciò dovrebbe essere senza dubbio: ma è in realtà? È un'altra quistione, di cui la soluzione è tutta nel vuoto degli studi grammaticali che dispongono ad una buona dizione; io ho spesso inteso nei loro saggi molti giovani alunni dell'arte teatrale; la loro dizione era insopportabile; essa non faceva nemmen supporre la conoscenza de' primi elementi del linguaggio, ecc., ecc. ».

Le quali parole ho voluto mettere qui, perchè non ne avrei potuto trovare di più atte a ben stabilire la base di un capitolo che tratti oggi e da noi della parola sulla scena.

« *La dignità dell' arte teatrale posa in gran parte sulla dizione di quei che la esercitano* ».

Prova evidente che l' arte teatrale oggi è poco o punto dignitosa.

Quali e quante cose vorremmo raccolte in un uomo per poterlo chiamare veramente artista drammatico? Ecco ciò che scrisse il Mazoyer, a proposito del celebre Baron:

« Questo attore che non potrà mai esser lodato abbastanza pei suoi meriti, possedeva la notevole riunione di tutte le qualità, di cui ciascuno dei suoi successori, nè lo stesso Lekain eccettuato, non offeriva che una parte più o meno grande. Pareva che la natura, formandolo, si fosse esaurita.

« Bellissimo della persona; di aspetto virilmente dolce, che secondo il carattere de' suoi personaggi sapeva con arte somma trasformare, or mostrandosi altero e imponente, or tenero e appassionato; la sua voce era forte, sonora, flessibile; la pronunzia netta, facile, precisa; i suoni varî e vibrati; il silenzio, lo sguardo, i varî sentimenti che si succedevano sulla sua faccia, i suoi atteggiamenti, i suoi gesti regolati con arte.... completavan l'effetto immancabile dell'opera sua, dovuta intieramente alle ispirazioni della natura ».

Ce n'è, a me pare, quanto basti per la generalità, ma non è tutto per la gioventù, alla quale più specialmente si vuol dedicato questo libro.

Dacchè ora prendo a trattar l'argomento della parola, io mi farò a svolgerlo con la maggiore chiarezza e larghezza possibili, additando a' lettori quelle norme da seguirsi perchè la parola, o, dirò meglio, *la dizione*, riesca in ogni suo lato perfetta.

A ottenere una dizione perfetta, devono concorrere la testa, l'anima e lo studio. Col cervello e con l'anima senza lo studio, noi avremo di quegli artisti difettosi,

somiglianti a cavalli indomati scorazzanti all'impazzata sulla scena, e che tirano calci a dritta e a mancina; collo studio senza l'anima, avrem gente assestata, garbata; ma sistemata, fredda, monotona, senza spontaneità, senza slancio.

Comincio dalla parte materiale, dalla meccanica, dirò così, dell'arte; elementi grammaticali, senza di cui, si voglia o no, è impossibile ad un giovane darsi allo studio serio di *una parte*, per quanto concerne la interpretazione e la estrinsecazione del personaggio.

E prima di tutto occupiamoci della voce, nella sua nudità come semplice emissione di suoni.

Gli organi della voce sono: i polmoni, la glotta, l'epiglotta, la laringe, la trachea, la bocca, la lingua, le labbra, l'esofago.

I *polmoni* servono alla respirazione: l'aria che ne esce è la materia della voce.

La *glotta* ha la forma di una linguetta; la sua apertura è ovale. Più essa è serrata, più i suoni divengono acuti; più essa è aperta, più il suono è grave ed esteso.

L'*epiglotta* è una cartilagine che avvolge la glotta; una specie di valvola di sicurezza che impedisce agli alimenti, nel lor passaggio, di entrare nella trachea.

La *laringe* è la parte superiore della trachea, che collocata all'insopra della radice della lingua e dinanzi alla laringe, dà passo all'aria che noi respiriamo. Essa è uno degli organi della respirazione e il principale strumento della voce.

La *trachea* è un tubo che riceve l'aria esteriore, la reca ai polmoni e dai polmoni la riconduce fuori.

La *bocca*, nel suo allungarsi o raccorciarsi, aumentando o diminuendo il suono, contribuisce alla formazione della voce.

La *lingua*, le *labbra*, l'*esofago* prendono parte talvolta alla formazione dei suoni.

Alla comoda formazione della voce bisogna:

1° molta flessibilità nei muscoli che aprono e richiudono la glotta;

2° obbedienza nei ligamenti che uniscono le parti della laringe;

3° un liquido che umetti continuamente la laringe, il naso non turato;

4° considerevole dilatazione nel torace, affinchè, non potendo i polmoni liberamente estendersi, non s'abbia a riprender lena a ogni istante.

Ora: per ottenere tale flessibilità, obbedienza, dilatazione, ecc., occorre darsi ad esercizi progressivi sulla emissione della voce.

Come all'artista di canto è indispensabile lo studio della recitazione, pel contegno, pel gesto, per la espressione, per la interpretazione, così all'artista drammatico è necessario per la voce lo studio del canto. Sostener le note gradualmente, solfeggiare, correr molto, leggere lungamente senza respiro, leggere ad alta voce e all'aria libera, sono esercizi che tendono a fortificare i polmoni, che sono il punto essenziale cui deve esser vôlto lo studio di un alunno di arte rappresentativa.

Quando l'alunno sia padrone dello *scheletro*, dirò così, della voce, bisogna si studi di vestirla. La grande nemica dell'arte è la monotonia.... Secondo le espres-

sioni delle varie passioni, ci bisogna posseder materialmente tutti i tuoni, per poter poi coll'ingegno modificarli, estenderli, regolarli secondo la passione che vogliamo esprimere.

Il Legouvé ha diviso la voce in quattro suoni, o metalli.

1° *Voce d'argento.*
2° *Voce d'oro.*
3° *Voce di rame.*
4° *Voce di velluto*, che io chiamerò *velata.*

Inaugurandosi la Scuola di recitazione di Firenze, al proposito di chiarire d'innanzi ai giovani l'intendimento del Legouvé, io dissi:

« Prendiamo tre versi che facciano al caso nostro:

E pipilando un passero discese....
E, l'ali a piombo, un'aquila discese....
E un nibbio co' grifagni occhi discese.

Tre uccelli che scendono, e tre diverse maniere di presentarli agli ascoltatori. Voce d'argento, voce d'oro, voce di rame. Il passerino che discende pipilando richiede appunto un cotal suono dolce e sereno, richiede la voce soave che incanta, che affascina; l'aquila che scende con le ali a piombo ha d'uopo d'un suono limpido, maestoso; il nibbio che discende con occhi grifagni ha d'uopo dell'accento di rabbia, di furore.

Nel piare dell'augelletto c'è qualcosa di saltellante, di casto, di puro; nell'aleggiare dell'aquila qualcosa di imponente, di grandioso; nulla che accenni ad artigli; scende con l'ale a piombo. – La forza della descri-

zione è tutta racchiusa in questo masso enorme, mobile, che scende calmo e sereno; mentre la forza della descrizione pel verso concernente il nibbio sta tutta nell'addiettivo — *grifagni* — il quale racchiude in sè un intendimento di rapina. — Non è il nibbio che scende semplicemente... no; è il nibbio che scende avido di preda. Dunque voce d'argento, voce d'oro, voce di rame... tenore, baritono, basso profondo !!! »

Ma ohimè ! Troppo generale è la classificazione del Legouvè !!!! Quante suddivisioni, gradazioni si trovano in ognuno di essi metalli !!!! Di quante specie può essere la dolcezza, la maestà, la rabbia !!!!

ESERCIZI.

I. — Voce d'argento.

Belle rose porporine
  Che tra spine
  Sull'aurora non aprite,
  Ma ministro degli amori
  Bei tesori.
  Dei bei denti custodite;
Dite, rose preziose,
  Amorose,
  Dite : — Ond' è che s' io m'affiso
  Nel bel guardo vivo ardente,
  Voi repente
  Disciogliete un bel sorriso ?
È ciò forse per aïta
  Di mia vita,
  Che non regge alle vostr' ire
  O pur è che voi siete
  Tutte liete,
  Me mirando in sul morire

Belle rose, o feritate
O pietate
Del sì far la cagion sia,
Io vo' dire in nuovi modi
Vostre lodi;
Ma ridete tuttavia.
Se bel rio, se bell'auretta
Tra l'erbetta
Sul mattin mormorando erra;
Se di fiori un praticello
Si fa bello,
Noi diciam: — Ride la terra. —
Quando avvien che un zefiretto
Per diletto
Bagni il piè nell'onde chiare,
Sicchè l'acqua in sull'arena
Scherzi appena,
Noi diciam che ride il mare.
Se giammai tra fior vermigli,
Se tra gigli,
Veste l'alba un aureo velo,
E su ruote di zaffiro
Move in giro;
Noi diciam che ride il Cielo.
Ben è ver; quando è giocondo,
Ride il mondo,
Ride il Ciel, quando è gioioso;
Ben è ver; ma non san poi
Come voi
Fare un riso grazïoso.

GABRIELLO CHIABRERA.

2. — VOCE D'ORO.

T'amo, o pio bove: e mite un sentimento
di vigore e di pace a 'l cor m'infondi,
o che solenne come un monumento
tu guardi i campi liberi e fecondi,

o che a 'l giogo inchinandoti contento
l'agil opra de l'uom grave secondi:
ei t'esorta e ti punge, e tu co 'l lento
giro de' pazïenti occhi rispondi.
Da una larga narice umida e nera
fuma il tuo spirto, come un inno lieto
il mugghio ne 'l sereno aer si perde;
e de 'l grave occhio glauco entro l'austera
dolcezza si rispecchia ampio e quïeto
il divino del pian silenzio verde.

G. Carducci.

3. — Voce di rame.

Ira son io senza ragione e regola,
subita, furibonda con discordia,
pace nè amore con misericordia
trovar non può chi con meco s'impegola.
Tutta mi struggo e rodo come pegola,
minaccia e grida sempre con discordia,
dov' io albergo non trova concordia
figliuol con padre, quando sono in fregola.
Tosto con fuoco ognor più sento accendere
e nell'animo mio ciò non lo attorbida,
dove non potei mai il ver comprendere.
Paura nè lusinghe mi rimorbida.
Dispregio Dio, fede, battesmo e cresima,
uccido altrui, e quando me medesima.

Fazio degli Uberti.

4. — Voce velata.

I.

Muoio. Cantan le allodole
ferme sull'ali nel profondo ciel;
e il sol d'ottobre tepido
albeggia e rompe della nebbia il vel.

Caldo di vita un alito
sale fumando dall'arato pian;
muoio; cantan le allodole
e le giovenche muggon da lontan.
La vostra lieta porpora
roselline d'inverno io non vedrò:
le carni mie si sfasciano...
Domani al mio balcon non tornerò.

O. Guerrini.

II.

Dormi dormi, o mio bel figlio:
Se tu dormi non morrai.
Dormi dormi, e guarirai:
Chiudi gli occhi, abbassa 'l ciglio,
Apri 'l varco al dolce oblìo,
Dormi dormi, o figlio mio,
Figlio mio ch'io tanto amai,
Dormi dormi, e guarirai.
Resa io t'ò morbida e lieve
Delle piume ogni durezza:
L'ho coperte di bianchezza,
Che l'onor toglie alla neve:
E d'odor soavi e grati
Sparse io l'ho, gloria de' prati.
Dormi, o figlio, e posa omai:
Dormi dormi, e guarirai.
Posa giù, deh posa 'l fianco,
Posa il fianco, amor mio bello.
Figlio mio, non se' piú quello,
Ch'eri già sì fresco e bianco.
Crudo amor mi t'ha distrutto,
Crudo amor t'ha guasto tutto:
Ohimè, come tu stai!
Dormi dormi, e guarirai.

Ti riscaldo, e tutto 'ntorno
  Ti ricopro, e via men vo:
  E doman ritornerò
  Quando 'n ciel rinasce 'l giorno.
  Resta, addio, con questi baci
  Ch' io ti do, mio figlio, e giaci:
  Spera il fine a tanti guai:
  Dormi dormi, e guarirai.
Dormirà teco anche amore,
  Dormiranno i tuoi lamenti,
  Tornerà virtute al core,
  Scaccerà 'l duol che t'affanna:
  Dormi dormi, e fa la nanna,
  Se tu dormi non morrai:
  Dormi dormi, e guarirai.

M. Buonarroti *il giovine.*

III.

Oh, quei fanali come s' inseguono
  accidïosi là dietro gli alberi,
  fra i rami stillanti di pioggia
  sbadigliando la luce su 'l fango!
Flebile, acuta, stridula fischia
  la vaporiera da presso. Plumbeo
  cielo e il mattino d'autunno
  come un grande fantasma n' è intorno.
Dove e a che move questa che affrettasi
  a i carri oscuri ravvolta e tacita
  gente? a che ignoti dolori
  o tormenti di speme lontana?
Tu pur pensosa, Lidia, la tessera
  al secco taglio dài de la guardia,
  e al tempo incalzante i begli anni
  dài, gli istanti gioiti e i ricordi.
Van lungo il nero convoglio e vengono

incappucciati di nero i vigili,
com'ombre; una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro; ed i ferrei
freni tentati rendono un lugubre
rintocco lungo, di fondo a l'anima
un eco di tedio risponde
doloroso, che spasimo pare.
E gli sportelli sbattuti al chiudere
paiono oltraggi: scherno par l'ultimo
appello che rapido suona:
grossa scroscia su' vetri la pioggia.
Già il mostro conscio di sua metallica
anima sbuffa, crolla, ansa, i fiammei
occhi sbarra, immane pe 'l buio
gitta il fischio che sfida lo spazio.
Va l'empio mostro: con traino orribile
sbattendo l'ale gli amor miei portasi.
Ahi, la bïanca faccia e 'l bel velo
salutando scompar ne la tenebra.
O viso dolce di pallor roseo,
o stellanti occhi di pace, o candida,
tra i floridi ricci inchinata,
pura fronte con atto soave!
Fremea la vita nel tepid' aere,
fremea l'estate quando mi arrisero;
e il giovine sole di giugno
si piacea di baciar luminoso
in tra i riflessi del crin castanei
la molle guancia: come un'aureola
più belli del sole i miei sogni
ricingean la persona gentile.
Sotto la pioggia, fra la caligine
torno ora, e ad esse vorrei confondermi,
barcollo com'ebro, e mi tocco,
non anch' io fossi dunque un fantasma.
Oh qual caduta di foglie, gelida,
continua, muta, grave su l'anima!

Io credo che solo, che eterno,
che per tutto nel mondo è novembre.
Meglio a chi 'l senso smarrì de l'essere,
meglio quest'ombra, questa caligine;
io voglio, io voglio adagiarmi
in un tedio che duri infinito.

GIOSUÈ CARDUCCI.

Dai quali esempi, si vede chiaro come la classifica zione delle varietà della voce fatta da Quintiliano risponda più chiaramente e più largamente assai al nostro bisogno.

Essa può essere *bianca*, *cupa*, *tenue*, *aspra*, *acuta*, *piena*, *dura*, *flessibile*, *chiara*, *oscura*; alle quali specie, il dottor Morell Mackenzie molto giustamente aggiunge la *chioccia*, la *nasale*, la *gutturale*. Ed ogni specie di voce deve avere la sua tastiera, la sua grande estensione per poter correre a opposti tuoni con rapidità e maestria: le inflessioni della voce, nella lor giusta varietà, sono forse la parte più importante della dizione. Altra importantissima è la *pronunzia*.

Per ben pronunziare, bisogna conoscer bene la pronunzia isolata di ciascuna lettera dell'alfabeto, non solo, ma anche tutte le modificazioni d'articolazione e di suono, che subiscono le lettere nella composizione delle parole. La qual cosa non deve poi tanto spaventare il giovane studioso, poichè, dice il Menechet, a noi non importa certo, per posseder la pronunzia della nostra lingua, la perizia de' Cinesi, che possono dare alla stessa parola sessanta diversi significati, pronunziandola con sessanta diverse inflessioni di voce!

I difetti di pronunzia sono di due specie: quelli

dovute a brutte consuetudini o all'affettazione o alla costituzione delle forme dialettali, e quelli dovuti a cause naturali più o meno definibili.

Cominciamo dai difetti della prima specie, come quelli dai quali si può molto agevolmente correggersi.

Secondo le diverse forme dialettali, pressochè tutte le lettere dell'alfabeto, vuoi isolate, vuoi accoppiate, subiscono strane alterazioni nella pronunzia.

Così, per esempio:

il *c* duro e più specialmente in principio di parola preceduto da una vocale, da' Fiorentini è mutato in un semplice suono aspirato, come se la parola cominciasse con un'*h*, anzichè con un *c*. — La *h*asa, le *h*ose, la *h*alza, ecc. —

Nullameno, se ne togli questo errore, e alcun altro, che non può dirsi, a rigore, di pronunzia, come la terza persona plurale del soggiuntivo ne' verbi che non sieno della prima coniugazione, la quale termina quasi sempre in *ino*, anzichè in *ano* (*dichino* per dicano, *riflettino* per riflettano, *conduchino* per conducano, ecc.), e come anche talvolta una certa viziosa cantilena nel giro di tutta la frase, il fiorentino dovrebbe da tutti essere preso come esemplare di buona pronunzia.

La *s* e la *z* dolci o aspre, l'*e* e l'*o* chiuse o aperte, son sempre pronunziate da qualsiasi persona del popolo nel modo il più preciso.

Così, ad esempio, egli dirà *rosa* coll'*o* aperta e l'*s* dolce, parlando del fiore, *rosa* coll'*o* serrata e coll'*s* aspra, parlando del participio passato di *rodere*.

Alcuni, di ogni paese, pronunziano l'*s* dinanzi a

una consonante *(spavento, strano, scarno)* come se si trattasse di un *sc*.

Altri, meridionali, mutano il *d* in *t* e specialmente questo in quello... come ad esempio, *sovende* per sovente, *novanda*, per novanta, ecc...; questo, romagnolo, vi dirà *coscienza*, con una semplice *s* aspra, *zio* colla *z* dolce, Dante con un suono nasale francese, quasichè dovesse dir piuttosto *Dente, uomo* con un *v* anzichè coll' *u*, *autore* con un *f* anzichè coll' *u*.

Quello, milanese, farà aperte quasi tutte le *e* serrate, come : *fanciullètto, quèsto, quèllo, mè, tè, perchè* ecc.; qua i veneziani dicon *dona* per donna, *pena* per penna, *falo* per fallo, *passarele* per pazzarelle, ecc.

Là i romani allungano ogni vocale, come : *veniiite, parlaaate*, ecc.

Si studii adunque il giovane per tempissimo di togliere siffatti sconci dalla sua pronunzia; si eserciti a pronunziar rettamente *uomo*, prima facendo sentir l' *u*, poi l' *o*; *autore*, prima facendo sentir l' *a*, poi l' *u*; *coscienza*, sporgendo in avanti e circolarmente le labbra, come se si disponesse a formare un fischio, avvertendo di pronunziar l' *sc* coi denti serrati, mentre le labbra sono aperte : se la bocca si allungherà verso gli orecchi, come pel riso, non si otterrà mai altro che il suono di una semplice *s* aspra.

Si eserciti a proferir forte e a più riprese venti, trenta, cinquanta parole al giorno con consonanti doppie : a proferir *zio*, mettendo innanzi alla parola un *t*, come se dovesse dir *tzio*, per ottenere il suono aspro della *z*.... E leggendo ad alta voce, legga lentamente, sillabando e articolando con limpidità, all'intento di

evitare le strane cadenze che si riscontrano a ogni giro di frase nelle forme vernàcole e dialettali de' Toscani, de' Veneti, de' Romani, de' Napolitani.

Il grande ostacolo nella retta pronunzia della nostra lingua, l'abbiamo nelle vocali *e* ed *o*, che possono essere o chiuse od aperte.... e nelle consonanti *s* e *z* che possono essere o dolci od aspre. Bene: non si stanchi mai il giovane di consultare il vocabolario della pronunzia toscana, e ogni brano di prosa o di poesia, ogni parte di scena o di commedia che deve offrirgli materia di studio, prima accenti conforme le indicazioni di esso vocabolario, poi impari a memoria conforme il suono di essi accenti: e dandosi allo studio della recitazione teatrale, bandisca dalle sue consuetudini giornaliere il dialetto.... Due o tre ore, e magari cinque o sei di esercizio pratico in iscuola, non potranno farlo approdare a nulla; poichè il poco acquistato là, sarà immediatamente distrutto da un più lungo e diametralmente opposto esercizio per le vie, pei caffè, pei teatri, in famiglia.

Ma eccoci alla seconda specie dei difetti di pronunzia — quelli cioè dovuti alle cause naturali.

Essi sono più specialmente; la *balbuzie*, la *pronunzia difettosa dell'* r e *dell'* s.

Non è qui il caso di scrivere un trattato scientifico sugli organi della voce, sulle cause che producono la balbuzie, o la pronunzia difettosa dell' *r* o dell' *s* — A chi voglia bene addentrarsi nella cosa, non mancano opere pregevolissime, ultima delle quali la *Igiene degli organi della voce*, del già citato celebre Mackenzie.

Ai giovani, i quali nei momenti soltanto di confu-

sione, d'indecisione, di timidità, trovano un certo inceppamento a proferire spedite parole, ripetendo anche tre o quattro volte una sillaba, non mi stancherò mai di consigliare la lettura ad alta voce e la recitazione di brani imparati a memoria; lenta e melodica da principio, poi precipitosa, e direi quasi arruffata.

Facendo in tal modo un grande sforzo, si può forse pervenire a un'azione più armoniosa dell'apparecchio muscolare. Gli sforzi del balbuziente per proferir liberamente una parola, mettono pena; si direbbe che egli stenti a respirare: è all'esercizio della respirazione, dunque, ch'egli deve lasciarsi soprattutto.

Demostene, il quale, ci avverte Plutarco, aveva un certo inceppamento della parola, studiavasi di respirare recitando versi, mentre saliva una collina; parlava con alquante pietruzze in bocca, per rendere la sua voce più chiara e più distinta.

Di fronte a un accentuato difetto di organismo niun esercizio potrà, pur troppo, dar resultati compiuti; di fronte a difetti leggieri, dei quali non sia difficile determinar le cagioni, con la perseveranza nell'esercizio, e con qualche non seria operazione, il difetto può esser tolto.

Assai più lieve è il difetto di pronunzia dell' *r*, lievissimo quello dell' *s*.

La mancanza della pronunzia dell' *r*, deriva talvolta dalla difficoltà che si ha a spingere la lingua in avanti per debolezza dei muscoli che servono a tal movimento: ove i muscoli sieno meno deboli, l' *r* sarà pronunziata; ma alterata, e col soccorso quasi della gola. Respirando forte, e sporgendo la lingua sulle

gengive superiori, e vibrandola con forza, si otterrà una specie di frullìo continuato, senza il quale la pronunzia dell' *r* non è possibile.

Due esercizi a cui deve darsi il giovane ci ha lasciati il celebre Talma:

1° « *Pronunziar vivamente e distintamente le due sillabe* te *e* de. Tale esercizio di pronunzia, fatto per lungo tempo, dà alla punta della lingua una certa elasticità, che finisce per condurla alla vibrazione che le manca ».

2° « *Ogni qualvolta si trovi un'* r *nelle parole, mutarla in* td, *come tdemito, codaggio,* ecc., per evitare interamente di far agire la gola in tutte le articolazioni dell' *r* ».

Ottenuta una certa elasticità del movimento rapido della lingna, si studi il giovane di proferire in ogni tuono, quante più *r* potrà, precedute più specialmente dalle labiali *p*, *b*, e dalle dentali *d*, *t*....

brrrrrrrrrr..... prrrrrrrrrr.....

drrrrrrrrrr..... trrrrrrrrr....

e imparare a mente e ripetere ad alta voce una o due volte al giorno il seguente

ESERCIZIO.

Di primo tratto Arïanna compresa
d'una strana tristezza, amaramente
in lagrime proruppe, indi con fremito
di rabbia e di furor, rivolta al mare,
prese a gridar: « perchè, perfido, crudo,
rompesti il giuro proferito un giorno
all'altare di Venere? Perchè

le tue forti promesse or via fur tratte
dall'aure sorde al par di te crudeli?
Di che son rea? Qual opra oprai? Fui triste
con mio padre e per te!... Per te sprezzai
gli acerbi suoi rimproveri, i miei lari,
l'onor... sprezzai!.. Mi proferisti amore
profondo, eterno amore... io ti credei..
credei che prima di tradirmi, avresti
incontrata la morte!... Ed or deserta
in solitaria riva, ahi... certa morte
io, sì, ritroverò... terribil morte,
e per te! Vanne pur col tuo rimorso,
parti, crudele, il mar sferza co' remi,
porta nel cor l'amor mio... ma voi,
furie ultrici d'averno, ornate il crine
di serpi, or riguardate alle torture
acerbe del mio core, al fiero strazio
che mi rode... Correte in mio soccorso,
e il perfido marito alfin, per vostra
opra i martìri miei tremendi or provi!... »
Diè termine in tal modo alle querele
priva di sè, precipitando a terra...
Ma in altra parte dal trapunto drappo
Bromio mirò arrivar sopra un gran carro,
d'ostro fregiato e d'or ricco all' intorno
di grillande di fior vari, intrecciati
d'ellere e mirti, e da superbe tigri
tirato;... a cui corteo fan satirelli
procaci e satirelle e coribanti
Or trincano, or traballano, or per terra
si rotolano, or gridano, or le membra
strappan frementi di sbranato tauro!!
Or crocchi e cerchi van formando, e strillano
e sdrucciolano, e ridono, e precipitano
co' tirsi in aria, e intrecciano carole,
e s'abbraccian briachi!.... Intorno, intorno
fremon gli alberi all'aure, e la marina,

e i rauchi corni e le canore trombe,
con istrani romori, orribilmente
stridon, strepitan, rombano, rimbombano.

Il difetto nella pronunzia dell'*s*, ho detto essere lievissimo.

Talvolta deriva da brutta consuetudine, tal altra dall'essere troppo lunga la lingua; il che fa sì che la sua punta si spinga fra' denti, trasformando il suono di *s* aspra in una specie di *z* bastarda.

Per la giusta pronunzia dell'*s* aspra, la lingua poggerà immobilmente sulle gengive superiori: questo non dimentichi l'alunno. E quando sia riuscito a proferir giusta la lettera difettosa, si dia a ripetere a memoria e incessantemente, al fine di farsi famigliare la nuova pronunzia, il seguente

ESERCIZIO.

Di subito si scosse essa la sposa,
e ansiosa insieme sospettosa mosse
il passo verso l'uscio della stanza
dove stava lo sposo. In forse stette
un solo istante, poscia con osso spinse
sporgente di su l'uscio, e l'uscio tosto
si schiuse. Ahi, vista! Il misero consorte
sanguinoso si stava steso al suolo
e semispento. Un indistinto suono
messe e un sospiro affannoso... poi fattosi
sostegno della man, s'alzò sul fianco,
un secondo si resse, e disse a stento:
« assassina! — assassina!... » Ad uno sforzo
anche lasciossi e ad un sospiro estremo,
poscia spirò.... La misera superstite
spassionandosi sola in su la salma

dello sposo, al Signor spesso, spossata,
il pensiero volgeva, indi, « Susanna ! —
sclamó — Susanna.... » Nessuno rispose.
« Su, sii presta !... Sollecita, Susanna !... »
Sempre nessuno.... La Contessa estatica,
fuor di sè stessa uscì da quella stanza,
e corse per la casa, non cessando
mai di esclamar : « Susanna ! ! » Era silenzio
altissimo dovunque. Un reo sospetto
la vinse.... il sangue le corse alla testa ...
Le scale ascese, penetrò d'un salto
la stanza della serva... era deserta ! !
Ma sulla sedia presso la finestra
stava un foglio.... Lo lesse : « Non si stia
« a prendere pensiero di me, signora....
« Lascio la casa sua per sempre.... sono
« io sola l'assassina del suo sposo ;
« Ma son sicura che il Signore istesso
« sarà meco pietoso.... Son decisa.
« Le serva questa lettera d'avviso
« che Susanna morì, ma vendicata ! !... »
« Oh.... Signore !... Signore !... Il tuo soccorso,
« presto !... La testa si smarrisce !... Oh, scendi,
« Signore !... I sensi !... I miei sensi !...

« La serva »

Lo sposo ! !... Un assassinio ! ! Oh, qual mi casca
velo sugli occhi — Oh, qual mistero ! — Desso !!!
Lo sposo mio !!... Che dissi ? Oh, via funesti
pensier, sospetti !... Impossibile !!... Strana
cosa !... Susanna vendicarsi !...
E in questa,
il passo mosse alla cassa che stava
presso il letto, e la schiuse, e fuor ne trasse
le vesti alla rinfusa. Alfin fermossi
sopra una scatoletta ; in man la prese
risoluta.... sei lettere !... Nervosa

una spiegonne e lesse : « Santo Stefano,
« diciassette d'agosto. O mia Susanna,
« non sono io, t'assicuro, che ho commesso
« il furto ; ogni sospetto è su di me,
« ma non son io. Nessuno persuase
« quel cane ! È stato inesorabile sempre !
« Se è ver che tu sei mia, che son tuo sposo,
« e che saresti presta a un sacrificio
« qualsiasi.... mi capisci!. .. Lascia stare
« la coscienza e i rimorsi, e a lui simile,
« inesorata mostrati, e.... colpisci !!!! »
Silenziosa la misera contessa
scese le scale sospirando : il passo
volse alla stanza dell'assassinato
sposo ; a lui appressossi singhiozzando ;
in ginocchioni messasi, gl' impresse
più baci e più sul scolorato viso.
Poscia la testa avvolse d'uno scialle,
e corse frettolosa alla Questura.

Dopochè l'alunno abbia appreso a pronunziare colla maggior correttezza le lettere e le parole, ad articolar speditamente e chiaramente, a dare alla voce la maggior forza e la maggior varietà, è d'uopo apprenda l'arte della respirazione, dipendendo intieramente da essa l'azione della voce.

La *respirazione* è un movimento del petto, col quale l'aria entra nei polmoni, e ne esce alternativamente.

Essa consiste dunque in due movimenti opposti, chiamati *inspirazione*, ed *espirazione*.

Non è di grande difficoltà il primo dei movimenti, quello cioè di provvedersi della data quantità necessaria d'aria; ma di grande difficoltà è il secondo, quello cioè di rimandar fuori a poco a poco l'aria, dirò così,

immagazzinata. Se ogni qualvolta ci occorra di prender fiato, ci daremo contemporaneamente ai due movimenti di inspirazione e di espirazione, dopo ben poche frasi i nostri polmoni saranno affaticati per modo da non permetterci di continuare. Il movimento d'inspirazione dev' essere dunque lungo, e fatto a pieni polmoni, acciocchè l'aria che si inspira sia nella maggior possibile quantità :... quello dell' espirazione breve, a intervalli, e con arte finissima celato agli occhi dell' ascoltatore.

Il Legouvè ci dà, a proposito della scienza dell'economia applicata alla respirazione, un esempio curioso:

« Prendete—egli dice—una candela accesa, avvicinatevi ad essa colla bocca, e pronunziate cantando la vocale *a ;* la fiamma vacillerà appena ; ma se invece d'un sol suono, voi fate una gamma, vedrete la fiamma tremolare a ciascuna nota. Or bene : il cantante Delle Sedie eseguisce dinanzi ad una candela accesa una gamma ascendente, e una discendente, senza che la fiamma si agiti. Perchè egli non lascia uscire che quel tanto di soffio per mandar fuori il suono ; l'aria, così impiegata nell'emissione della nota, perde la sua facoltà di vento, per ridursi alla sua facoltà di voce ».

E per riuscire a ciò, occorre abbandonarsi ad un esercizio serio e graduale di respirazione, ad una incessante ginnastica polmonare, proferendo cinque, dieci, venti parole senza prender fiato. Data una respirazione difettosa, non potranno ottenersi agevolmente effetti artistici : una parola erroneamente disgiunta dall' altra con un respiro, sciupa la frase, talvolta

mozza il senso. Nulla, come la respirazione, richiede nell'artista una giusta misura delle proprie forze ; se gli esercizi fossero spinti sino alla fatica, il resultato sarebbe negativo. Bisogna tenersi ben dritto della persona, a testa alta, perchè l' apparecchio vocale sia libero, e l' aria possa uscire senza sforzo. Lablache riferisce di avere attentamente osservato Rubini per ben quattro minuti, senza che gli fosse dato vederlo respirare.

L'Alfieri fa dire a Gomez nella scena quinta del terzo atto del *Filippo :*

.... co' Franchi egli osa
trattare, ei, sì, cogli aborriti Franchi :
qui di Navarra, Catalogna, ed altre
ricche provincie al trono ispano aggiunte
dal valor de' nostri avi, indi serbate
da noi col sangue e sudor nostro, infame
qui leggerete un mercimonio farsi.

Quale sarebbe l'effetto di questo brano, se ad ogni fermata, e ve n' hanno pur tante, l' attore mostrasse di prendere un respiro ?

Dopo di avere ingoiata quant' aria gli occorra, dovrà dire il primo verso e mezzo senza prender fiato. Se l'aria sarà ingoiata in quantità sufficiente, egli potrà senza alcuno sforzo, e senza respiro, fermarsi dopo *trattare*, incalzare coll'*ei*, e fermarsi di nuovo, e maggiormente incalzare col *sì*, e fermarsi di nuovo, mettendo tutta la forza nelle parole *cogli aborriti Franchi*, ma più ancora nell' aggettivo. Qui giunto, ingoi ancora una gran quantità d' aria, dovendo fare una leg-

gera fermata dopo *qui*, altra dopo *Navarra*, altra ancora dopo *Cotalogna*, alla quale parola farà seguire una lieve inspirazione di *riposo*, per poter poi proferir limpida e pura tutta la frase seguente, con sola fermata dopo *avi*, fino alle parole *sudor nostro*, dopo le quali occorre una forte quantità d' aria per poter proferire il resto del periodo, il quale richiede un accento de' più vibrati !...

Venuti che siamo a questo punto, parlerò di certe espressioni, di certi sentimenti, come il *riso* e il *pianto*, allo studio dei quali deve darsi l' alunno per ben possederne il meccanismo.

Non basta ridere o piangere ; bisogna *saper ridere* e *piangere*.

Come nessuna espressione deve essere portata sulla scena dall' individuo nella sua nudità naturale, ma arrotondata dal soccorso dell' arte, così il riso e il pianto che abbiano per base la voce, non possono esser espressi dall' uomo in sulla scena , come egli li sente in casa , ma regolati da certe norme che vorrei chiamare grammaticali , affinché essi riescano artistici.

Nel suono del pianto e del riso la base è una vocale ; dunque la gola. Il riso può essere espresso da una infinità di

ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

ossia : *riso aperto, smodato ;*
da una infinità di

eh, eh, eh, eh, eh, eh, eh, eh, eh,

ossia : *riso d' intelligenza, di accordo ;*
da una infinità di

ih, ih, ih, ih, ih, ih, ih, ih, ih,

ossia : *riso forzato d' ironia, di diffidenza, e quasi di compiacenza ;*
da una infinità di

oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,

ossia : *riso di sorpresa, e di difesa ;*
o da una infinità di

uh, uh, uh, uh, uh, uh, uh, uh, uh,

ossia : *di meraviglia, di stupore....*

E a meglio chiarire questa classificazione, avremo :

Ah, ah, ah, questa è bellissima !
eh, eh, eh, sei un gran birbone !
ih, ih, ih, che sciocchezze !
oh, oh, oh, questa sì che è grossa !
uh, uh, uh, che cosa mi tocca di sentire !

Se l' artista ad ogni *ah, eh, ih, oh, uh,* prenderà fiato, oltre alla pena che metterà in chi lo sente, farà una fatica da non si credere ; si torna all' esempio della candela accesa.

Il suono dunque emesso ad esprimere il riso, deve essere fatto colla gola esclusivamente, ma quasi direi paralizzata, e dopo di avere emessa tutta l' aria ingojata ; ossia : una grande inspirazione, poi una espirazione spinta al sommo grado.

Quando ei si accorga di non poter più reggere, il

canale per dove passa l' aria abbandoni la propria azione e ceda il posto alla gola. Così, con incredibile celerità e facilità e nitidezza, si potrà senza fatica e senza il soccorso di altri respiri, proferir simultaneamente quanti *ah*, *eh*, *ih*, *oh*, *uh* si vorrà.

Lo stesso dicasi per il *pianto*, il suono del quale, senza uno studio accurato, può riescir facilmente spiacevole. Con un continuato respiro, il pianto prenderebbe colore di eterno singulto, e finirebbe coll'annojare... Si può e si deve giungere gradatamente ad uno scoppio di pianto, passando pel singulto, sia comicamente, sia seriamente...

Ora : la prima parte, il primo scalino, dirò, per giungere al punto culminante, non deve esser fatto col sistema del secondo... La progressione del pianto deve esser resa dall'attore molto spiccatamente. La gran nemica dell'arte, l'ho già detto, è la monotonia, e in ogni altra espressione la presenza di tal nemico sarebbe notata assai meno che in quella del *pianto a viva voce.*

Pel *primo scalino*, voce tremula, fievole, con leggeri accenni di singulto nel solo respiro fra una parola e l'altra, e non fra una sillaba e l' altra. Le parole devono essere proferite senza che, nè i *polmoni* nè la *trachea* funzionino... Abbiamo in tutto l' apparecchio vocale una specie di paralisi. Lo sforzo che si fa per non darsi ad uno scoppio di pianto è, in altri termini, lo sforzo che si fa per rattenere il respiro.

Se l' aria può escire liberamente, tutti i *muscoli*, *i nervetti*, le *membrane* abbandonano lo stato di contrazione in cui li ritenne *la volontà* dell' uomo (e che

servì fino a quel dato punto ad infrenare la piena del dolore), e al pari dell' aria, esce liberamente anche il suono pel quale, ad esprimer bene l' angoscia irrefrenata bisogna che l' alunno si dia all' identico studio del riso, fortemente inspirando ed espirando, abbandonando il soccorso del canale per dove passa l' aria, per non servirsi che della gola paralizzata.

Allo *scalino di mezzo* poi, che rappresenta nell' espressione del pianto, il bicchier d' acqua che non aspetta se non la goccia che lo faccia traboccare, il giovane dee mostrare col meccanismo del singulto or lungo e lento, or breve e rapido, or raro, or frequente, l' incredibile sforzo che egli fa per tenere a freno il dolore che vorrebbe erompere. È il cavallo di sangue che, pochi momenti prima della corsa, si abbandona a salti, a lanci, a caracolli di ogni maniera, frenato a stento dal fantino.

La voce fievole dunque prende qui un tono più vibrato ; il respiro non è più fra parola e parola, ma fra sillaba e sillaba, con frequenza incalzante d'inspirazione sempre, non dovendosi espirare che al momento in cui si sia giunti al *terzo scalino*, che è quello rappresentante la catastrofe.

Nullameno vi hanno situazioni drammatiche, in cui all' artista bisogna soltanto fermarsi al *primo scalino*.

Riferisco intera una scena del *Suicidio* di Ferrari, ov' è la lettura di una lettera, bellissimo modello di esercizio per avvezzarsi a render bene la voce tremula del pianto represso, ma dolce, colle lagrime in pelle, senza pur l'accenno al singulto.

IL SUICIDIO.

Commedia in cinque atti in prosa di PAOLO FERRARI
Scena III dell' Atto III.

GIORGIO *e* CLOTILDE.

CLO. Ma insomma, che cosa t'ha fatto Pier Luigi?

GIO. (*scrivendo*). Nulla, mi è antipatico... era antipatico anche a nostro padre. Ecco tutto.

CLO. Non è vero! Come? sino a due anni fa lo chiamavi tuo secondo padre, e ad un tratto non vuoi più nulla da lui? — Stavi, col suo ajuto, per fare un ottimo matrimonio, e ad un tratto preferisci una posizione per cui non potrai sposare la fanciulla che ami se non alle calende greche? preferisci condannarci tutti alle ristrettezze, e condanni te ad un lavoro che ti spossa? La cagione di tutto ciò infine dev' essere ben più grave di una semplice antipatia! — Vuoi forse lavare il nostro nome dal disonore della condanna del babbo?

GIO. Quella condanna fu uno sfogo d' ira politica. — Si arrivò fino a negare la prova giuridica della morte del babbo!

CLO. Dunque, qual è la cagione che ti mosse? Non vuoi dirmela? — Sia. — Neppur tu saprai le mie intenzioni!

GIO. Ma se il conoscere tal cagione non potesse che addolorarti?

CLO. Ma se potesse invece darmi il coraggio che ha dato a te?

GIO. Ah! se ciò potesse essere!... Ma tu mi dirai poi?

CLO. Tutto!

GIO. Allora... come vuoi! — Ecco la lettera che mi fu portata, due anni fa, da quel notajo! (*Da un portafogli che ha in tasca, trae un vecchio foglietto piegato in quattro*). È una lettera di nostro padre! (*La mostra commosso*). L'ultima sua lettera!

CLO. (*s' accosta e la guarda con commozione*).

Gio. Fu scritta il giorno stesso che si uccise!

Clo. (*guardando commossa*) La indirizzava a noi due?

Gio. Sì. — (*Legge*) « Miei cari figli!... » (*Sono entrambi commossi — Giorgio si ripiglia*). « Ottobre 1855. Tra diciotto « anni, che sarete entrambi maggiori d' età, riceverete « questa mia che un notajo consegnerà a te, o Giorgio. « – Esco ora da un luogo, ove qui presso convengono « alcuni miei colleghi — n'esco coll' anima riboccante di « disperazione — m'hanno ingiustamente accusato d'apo- « stasia: chi doveva difendermi, tacque. — Questo do- « lore e altri non meno gravi mi abbattono. — Ho il « presentimento della morte vicina; pur troppo vedrete « che non m'inganno! » (*Giorgio e Clotilde si commuo- « vono, poi Giorgio ripiglia*) — « Se muojo, è probabile « che la mia vedova passi a secondi voti: forse con suo « cugino Pier Luigi; egli è ricco e la vostra giovinezza « sarà esposta ai danni della povertà. — Ma quando leg- « gerete questa mia, se la vostra posizione fosse tale da « poter rinunziare ai beneficj del padrigno; se anzi po- « teste col lavoro mettervi in grado di sdebitarvene, sa- « rà l'omaggio figliale che più auguro sia reso dai miei « figli alla mia memoria ». — (*Commosso, ripone la lettera*). — Tu hai sentito!

Clo. (*concentrata*) Sì, Sì!... Ho sentito!

La riproduzione di questa e di tutte le altre scene tolte da opere di Paolo Ferrari è stata gentilmente concessa dal Sig. Avv. Augusto Ferrari, rappresentante gli eredi dell'illustre autore.

Oppure vi hanno situazioni drammatiche, in cui occorre fermarsi soltanto al *secondo scalino*. Nella scena seguente del *Violinaio di Cremona*, Giannina, dopo le parole:

...Ma or che ho veduto il vostro lavor, comprendo anch' io
che Sandro in questa lotta non sarà vincitore!
Eppure era la sola speme del nostro amore,
È così triste il perderla che ne ho pianto un momento...

che ella proferisce a strappi, a singhiozzi ; anzicchè lasciarsi allo scoppio del pianto, raccoglie tutte le sue forze, si rasciuga le lagrime, e passa con rapidissimo mutamento a una ostentata allegria.

Oppure anche, situazioni drammatiche, in cui occorra dal *primo scalino* passare al *terzo* saltando il *secondo* a piè pari.

In questa medesima scena, Giannina, dopo di aver mostrato per alcun po' e a gran fatica la sua falsa allegria colle parole :

...Oh non son più afflitta, era follia davvero ;
È giusto : Egli ha l'amore, e voi la gloria, spero.
Sandro sarà il mio sposo e voi un grande artista
Che ammirerò. È passata omai quell'ora trista,
Non piango più, son lieta ; voglio congratularmi
Con voi ; la mano... e allegri !...

si abbandona alla piena del dolore, sclamando, mentre fugge :

Ma non posso frenarmi ! !

E a quella del *Violinaio*, che ho segnata degli accenti, come esempio di pronunzia, faccio seguire una scena del *Figlio di Coralia,* in cui, dopo uno sforzo supremo che fa Daniele per apparire tranquillo, alle parole di Editta :

— Ma piangete dunque, Daniele, ne morite dalla voglia...

vinto dall'impeto del dolore, prorompe in dirottissimo pianto, sclamando :

— Ah che crudeltà, Editta, tormentarmi così !...

IL VIOLINAIO DI CREMONA.

Dramma in un atto in versi di FRANÇOIS COPPÈE
(traduzione della *Marchesa Colombi*).

Scena VII.

FILIPPO *e* GIANNINA.

GIAN. (*a parte entrando*). È sólo. Vò' sapére sé pér Sandro
[è perduta
Ògni speranza. (*forte*) Pippo.
FIL. (*a parte, scuotendosi dalla sua preoccupazione*). Cièlo lèi!
GIAN. Són venuta
Pér lagnarmi ch' io sóla abbia ignorato quéllo
Ché sapéan tutti. E anche óra, nól so da vói, fratèllo.
FIL. Ché mai ?
GIAN. Ché concorréte vói pur pél prèmio...
FIL. Infatti
Avrèi dovuto dirvelo, — Ma quando sèppi i patti
strani éd il giuraménto dél maéstro, signóra,
Non osai più parlarvene ; quasi nón òso ancóra.
GIAN. Eh ! via ! Lasciamo. Il babbo mi vuòl bèn ; nón vorrà
Far decidere al caso la mia felicità.
Ma aspirare al triònfo e alla caténa d' òro
È dato a tutti, e mèglio di tutti a vói....
FIL. Ignòro
Il perchè...
GIAN. Ma si dice ché abbiate ormai compiuto
Un supèrbo struménto.
FIL. Nessuno l' ha veduto.
Ho fatto dèl mio méglio, è vér. Ma chi si cura
Ch'io sia premiato ó nò ?
GIAN. Quéi ché nella sventura
V'hanno voluto béne, v'hanno chiamato amico.
FIL. Perdóno, signorina; nón sò più quél ché dico.
Quando si è tanto timidi, si sémbra diffidènti...

Nó, nón vò' avér segréti pér vói. Nè' mièi moménti
Di duòl piangéste méco, e ór saréte giuliva
Dél mio bène. — Ma sóno cóme la sensitiva ;
Pavènto chi mi accòsta e diffido di tutto,
Mi par ché ognun mi vòglia male pérché sòn brutto.

GIAN. Ah ! se pensate quésto, anch'io vi lascio...

FIL. Nò,
Restate, ve ne supplico, restate. Vi dirò
Tutto. Èro ingrato e stòlido, v' ho offéso. Ebbèn, vi [giuro
Di dirvi il vér. Sappiatelo : sóno quasi sicuro
Del prèmio. — Fu il caso o fu l' ingégno mio ?
Nòn sò ; ma il lavóro è perfètto.

GIAN. (*a parte*) Mio Dio !

FIL. (*mostrando il violino*) Èccolo qui ; vedète ? Féci còn [tutta cura
La cassa in vècchio abéte, e quést' impugnatura
D'acero. È fatto bène. L' avévo a cuòre, óh quanto !
Ma fin qui, gli altri pòssono avér fatto altrettanto.
Il cólpo da maéstro, la meraviglia, quéllo
Ché m'assicura il prèmio, è ché nél mio cervèllo
Cóme sè cé l' avésse posto una mano amica,
Hò trovato il segréto délla vernice antica.

GIAN. La vernice famósa ? Il segréto involato ?

FIL. (*animandosi*). Sì, il segréto déi grandi maéstri, io l'ho [trovato !
E nón sarò egoista, lo farò nòto a tutti :
Voglio ché ai mièi collèghi la mia scopèrta frutti.
È un tesòro, Giannina. Un giórno hò confrontati
Due violini ; il mio éd uno déll' Amati ;
Dél grande Amati ! Ebbène, davano il suòno istésso,
È un prodigio, e ne vado supèrbo, lo confèsso :
Fu un moménto di véro triónfo che hò provato ;
Da quélle quattro tavole ch'io stésso hò combinato
Pòsso trarre una vóce imménsa, magistrale,
Da inondar d'armonia tutta una cattedrale.

GIAN. (*a parte*). Povero Sandro !

FIL. Ed io da quél giórno cela
A tutti la mia gióia cóme un amante. Omai
Sé nón ottèngo il prèmio, ché impòrta? Avér compita
Quéll'òpra, è pér mé l' èstasi, l' orgóglio della vita:
Gòdo cóme un avaro, da sòlo, il mio tesòro.
Pria ché l'auròra splenda có' suoi riflèssi d' òro,
Méntre Cremóna dòrme, io travèrso la strada
Desérta, e via péi campi bagnati di rugiada,
Córro nélle quiète penòmbre dél mattino,
Al declivio di un pòggio. E là col mio violino
Lascio vagar la ménte ché s' allièta ó si duòle,
Fino all'óra solènne in cui si désta il sóle.
E allór, quando alla luce s' avvivano i colóri,
E sópra ógni fil d'èrba brilla un diamante, e i còri
Dégli augèlli s' inalzano cóme una prèce al cièlo,
Ed ógni fòglia s'agita, é si rizza ógni stèlo,
E tutta la natura si svéglia in un sorriso,
Io, felice é commòsso, prèndo l' arco è improvviso.
— Ah! quéllo è il véro prèmio, l'insperato compènso!
Unire lé mie nòte a quél concèrto immènso,
Ché saluta la glòria del sòl nél firmaménto!
Sussurrar cón lé frónde e sospirar col vénto!
Dire alla capinéra: « Ècco gorghéggio anch' io »
E pòi dire a mé stésso: « Quésto struménto è mio »
E sentirlo oscillare qui dòve batte il còre,
E lé sue còrde frèmere d' un palpito d' amore...
Oh! in quéll'óra d'incanto, di dolcézza infinita,
Anch'io crédo alla gioja, éd amo anch'io la vita.

GIAN. (*a parte*). Pòvero Sandro! (*forte*) Dunque
Nòn ha eguali, Filippo? [quéll' istruménto lì

FIL. (*passando il suo violino sulla spalla in atto di suonare*).
Volète udirlo?

GIAN. Sì.

FIL. Una nòta..?

GIAN. Nón basta: vòglio una frase intéra.

FIL. (*a parte*. Mi prèga éd è commòssa... fósse pér mé
[ché spèra!
(*forte*) Davvéro, signorina, dèbbo suonar?

GIAN. Mi pare
D'avèrvi anche pregato...
FIL. Oh!
GIAN. (*a parte*). Vòglio giudicare
s' égli s'illude...
FIL. (*dietro al leggio*). È un pèzzo stupendo. Sentirete
Chè effètto.
GIAN. Via, v' ascólto.

(SCENA MUTA).

(Filippo eseguisce le prime battute d'un pezzo maestoso e grave sul suo violino, che è d'una sonorità maravigliosa. Il volto, di Giannina che ascolta attentamente, esprime subito una dolorosa ammirazione, poi ella nasconde il capo fra le mani e rompe in pianto. Filippo se ne accorge e lasciando il leggio esclama:

FIL. Ché védo! Voi piangéte!
Ah! finalmente, anch' io ché fui deriso tanto,
Pòsso scòtere un còre, pòsso strappare il pianto?
(*accenna il violino*) Nón è vér ché qui déntro c' è
un' anima che gème?
Oh l'arte! Un disgraziato, sènz'amór, sènza spème,
Ché testé lapidavano còme un can pér la strada,
V' ha premuto dagli òcchi quélla dólce rugiada!
Oh miracol! Nón sóno più il paria d'ièr, pér Dio!
Or pòsso alzar la frónte, èssere altèro anch' io!...
Avéte pianto! Oh, grazie! quésta è la véra glòria!
Chè impòrta sé ad un altro toccherà la vittoria?
Ché impòrta la caténa d'òro? Né darèi mille
Péi diamanti ché brillano sulle vòstre pupille. —
GIAN. Ah nò! Basta.—Nón vòglio prolungar quést'inganno!
È vér, còme ho sofferto pér ógni vòstro affanno,
Or sènto il vòstro orgóglio d'artista, e vi rimango
Amica; ma pur tròppo, nón è perciò chè piango.
FIL. E perchè allór?

GIAN. Filippo, io v' affliggo, ló sènto ;
Ma uditemi, éd avréte pietà dél mio torménto.
Mio buóno é vècchio amico, vói l'avéte ignorato
Sèmpre, ché avévo in còre un amór. Ché ho sperato.
Pér un altro il triónfo ché quél lavór vi frutta !
Ché dalla vòstra giòia la mia gioia è distrutta.

FIL. Ah !

GIAN. Ma siate indulgènte, pensate che vói stésso
Mi nascondéste sèmpre quéllo ché scòpro adèsso.
Filippo, io vi credévo ancóra uno scolaro...
Èra giusto ché fóssero pér l' uòmo ché m'è caro
I mièi vóti, gli augurî di vittòria. Ma cèrto
Sé vói m' avéste invéce parlato a còre apèrto,
Io, ché vi vòglio béne, sarèi stata imparziale;
Non avrèi fatti vòti cóntro vói pél rivale,
E, sapèndo ché avéte più ingégno di lui
Nòn sarèi stata débole cóme poc'anzi fui,
Di pianger pér la vòstra felicità...

FIL. (*accennando la porta per dove è uscito Sandro*).
E amate !?...

GIAN. (*a bassa voce*). Sì !

FIL. Sandro !

GIAN. Oh, perdonatemi, amico mio. Guardate :
V'affido il mio segréto, il sól ché avèssi mai.
Sandro pure sperava quél prémio ; èd io pregai
Pér lui con tutta l'anima, é con tutto il desio
Ma ór ché hò veduto il vòstro lavór, comprèndo anch'io
Ché Sandro in quésta lòtta nòn sarà vincitòre.
Eppure èra la sóla spème dél nòstro amóre !
È cosí triste il pèrderla, ché nè ho pianto un momento...
Ma è un duól sènza rancóre. Anzi per mé è un contento
Chè al mio amico d'infanzia, al mio fratèl sia dato
Il prèmio ; é ch'égli l'abbia tanto bèn meritato...
Ma nón pòsso frenarmi... nón pòsso... perdonate !

FIL. Giannina, sè sapéste quanto (*piange*) male mi fate !

GIAN. (*con sforzo*). Sì, v' accoro ed ho tòrto, é nón pénso
[ché a voi

Són negate le gióie chè sorridono a noi ;
Ché, sólo al móndo, in prèda a sofferènze amare,
L'unico vòstro bène è quél ché vi può dare
L'arte. Oh nón són più afflitta, èra follia davvéro ;
È giusto. Egli ha l'amóre, é vói la glória... spèro. —
Sandro sarà il mio spòso, è vói un grande artista
Ché ammirerò. È passata omai quéll'óra trista !
Nón piango più ; són lièta; vòglio congratularmi
Còn vói. La mano,—é allégri ! Ma nòn pòsso frenarmi.
(*scoppia in pianto e fugge*).

II.

IL FIGLIO DI CORALIA.

Commedia in quattro atti di A. Delpit
Scena IV dell'atto IV.

Editta *e* Daniele.

Ed. (*guardandolo*). Voi soffrite !

Dan. Sì, soffro, perchè ho da farvi una penosa confessione.

Ed. Quale ?

Dan. Il nostro matrimonio è ormai impossibile.

Ed. Impossibile !

Dan. (*assai semplicemente*). Non ho voluto annunciare questa risoluzione al signor Godefroy, prima di farne parte a voi stessa. Gravi difficoltà sono nate all' ultimo momento. Mia zia non fu soddisfatta della conferenza avuta con vostro padre e il signor Bonchamp ; e ha dichiarato di opporsi al nostro matrimonio che non le conveniva più. Volli che voi per la prima sapeste che un ostacolo impreveduto sorge fra noi.

Ed. Ah !

Dan. (*commosso*) Vi conosco abbastanza, Editta, per essere sicuro, che voi provate un dispiacere eguale al mio. Mi perdonate la pena che vi cagiono ? Siete giovane,

siete degna d'essere amata, mi dimenticherete e sarete felice! Spero che non m'accuserete di avervi mancato di fede: è un destino a cui devo io pure soggiacere senza poterlo impedire. Più tardi, spero, terrete conto di me, come d' un amico profondamente affezionato.

ED. Vi son grata della vostra franchezza. Qual è questo ostacolo che d'ora in avanti ci separa?

DAN. Una questione d' interesse.

ED. Sollevata da vostra zia?

DAN. Sì.

ED. Quanta pena vi date per mentire!

DAN. Ma...!

ED. Non vi credo. Voi mi amate profondamente, come vi amo io. Voi sperate ingannarmi come se si potesse ingannare un cuore che vi appartiene.

DAN. Editta!

ED. Quale può essere la causa che ne disgiunge? Io non so indovinarla. Ma ce n'è una, poichè voi vi siete piegato alla menzogna, voi che siete la lealtà, la franchezza, l'onore! Mi sono forzata a rimanere con animo tranquillo quando avete cominciato a parlare; avrete senza dubbio creduto che accettassi la vostra spiegazione. Vi ascoltavo con la fede assoluta che ho in voi, e il dubbio non m'ha sfiorata un sol minuto. Voi dimenticate ciò che vi ho detto: io vi conosceva prima di conoscervi. Quando vi ho incontrato per la prima volta, vi ho stesa la mano, come ad un vecchio amico. Non sono nè pazza nè leggera; fareste dunque meglio ad associarmi a voi, e a dirmi tutta la verità. Noi ci amiamo, e l'amore e così forte, che, uniti, trionferemo di tutto.

DAN. V'ingannate; fra noi non c'è niente più di quanto vi ho detto.

ED. Ma piangete dunque, Daniele; ne morite di voglia!

DAN. Ah! che crudeltà, Editta, tormentarmi così! Sí, t'amo, o mia perduta sposa, e giammai la mia tenerezza è stata più profonda che nel momento in cui ti dico

addio! Speravo aver forza bastante per rappresentare la mia parte sino alla fine, ma non posso piú, no, non posso piú! Piango e ti lascio, e morrò nel perderti... addio!

ED. (*trattenendolo*). No... no...

DAN. Per pietà, lasciami, non trattenermi, non domandarmi nulla. Sappi ch'io porterò il lutto eterno del mio eterno amore. Sappi ch' io sarò sempre vicino a te, per quanto lontano io ti sembrerò. Ti amo e rinuncio a te, ti amo e formo la tua disperazione! Sei tu che piangi, ora. Misura quanto il mio secreto sia terribile, poichè le tue lagrime non giungono a strapparmelo di bocca!

ED. Non ti domando più nulla... ti rendo la libertà. Se tu non mi sveli il tuo segreto, si è che pensi che io lo debba ignorare. Ciò che tu fai, è ben fatto. Ma voglio sapere tutto quello che puoi dirmi. Non è una ragione volgare, che ci separa, nessuna cosa che venga da te può essere volgare. Sei tu che rifiuti di sposarmi?

DAN. Sì, non sono più degno d'essere tuo marito.

ED. Tu!...

DAN. Non interrogarmi di più! Sappi soltanto che mi colpisce una vergogna che non ho meritata, e mi allontano da te, acciocchè essa non ti contamini.

ED. Non aggiungere altro. Tu mi ami, non ho bisogno di saperne di più! Ti amerò sempre qualunque cosa avvenga. Tu potevi turbare la mia vita, io te l' aveva data. In ricambio esigo qualche cosa da te. Rientra in casa tua, e non uscirne prima d'avermi veduta.

DAN. È impossibile!

ED. Lo voglio!

DAN. Editta!

ED. Lo voglio, e non hai il diritto di negarmelo poichè oramai sono tua!

Al pianto, dirò così, *serio*, fa naturalmente riscontro il pianto *comico*, il quale può essere falso e sincero;

falso come nel *Signor Alfonso* della commedia omonima e in *Susanna D'Ange* del *Demi-monde* di A. Dumas figlio; sincero, come nel mio *Pianto* (V. *Il Libro dei monologhi)*, e in questo monologo per donna della signora Thénard, un piccolo capolavoro di comicità, il quale richiede un'arte squisita a essere detto come si deve. Guai se nell'attrice traspare l'intenzione di riuscir comica! Perché l'effetto non sia mai attenuato occorre una grande semplicità, una grande sobrietà, ma soprattutto una grande sincerità.

Vi piace di andare a teatro? Io ci ho una passione!... Ah! come mi piace!! Soltanto non ci vo spesso, perchè non trovo mai una produzione che mi piaccia. Perchè io mi diverta a teatro, bisogna che pianga (*piagnucola*), se no non mi diverto... è così! Vedete, io sono sensibilissima, non c'è nessuno più sensibile delle persone grasse! sicchè io sono sensibilissima!... una cosa da nulla... e per me è finita!... (*c.s.*) è così!! (*pausa*). L'altro giorno un mio amico, che è come me grasso e sensibilissimo, mi disse: « Volete venire a teatro? dànno una produzione splendida! Sono 60 giorni che ci vado tutte le sere... per piangere .. veniteci: rideremo! » — Io gli risposi: « Volentieri! » Ieri mattina viene da me mentre facevo colazione, e mi dice: « Sapete, ci ho i posti per stasera! » L'idea d'andare a teatro mi fermò la digestione a un tratto! la colazione mi resto qui (*accenna lo stomaco*) tutto il giorno! ero tutta scombussolata soltanto a pensarci! La sera alle sette il mio amico venne a prendermi con un fiacre e in carrozza mi disse: « Volete che vi racconti la Commedia... » — No, non mi raccontate niente, sono abbastanza scombussolata di già... Dio mio!! » Arriviamo a teatro: alla porta c'era un uomo che stava in una specie di scatola con altri due e che parevano molto tristo: ma nonostante prendevano i biglietti di tutti. Io detti il mio dicendo: « Ecco, Signore! » E lui mi fece cenno con la testa: « Grazie, passi

da quella parte» (*indica la sinistra*). Ci avviammo da quella parte, ma i nostri posti erano invece a destra. Perchè al teatro, quando vi dicono di andare a sinistra, vuol dire che i vostri posti sono a destra. Io non lo sapevo! Dunque arrivammo ai nostri posti... poltrone d'orchestra... Vado per mettermi a sedere e casco in un buco! Perchè le nuove poltrone d'orchestra sono molto comode... quando si sta per mettersi a sedere si alzano, e si casca in un buco! E io non potevo più uscire! Il mio amico mi dovè prendere per un braccio, un altro signore vicino a me mi prese per quell'altro, e su... su... mi tirano fuori, ma ce ne volle! Allora il mio amico mi disse: «Abbassate questo (*indica il sedile*), metteteci una mano sopra e mettetevi a sedere». — Ma io da me non lo potrò far mai!!» (*piagnucolando*). Allora lui mise la mano sulla mia poltrona, io sulla sua, ci mettemmo a sedere, e così non si mosse più nulla. Abbiamo aspettato un poco e poi hanno suonato un campanellino e un'orchestrina ha cominciato a fare: be... be... be... (*comincia a piangere*). Ah! quando ho sentito be... be... be... non ho potuto fare a meno... ho pianto! (*piange*). Il mio amico mi diceva: «Via, asciugatevi gli occhi, non è neanche cominciato!» Avevo preso una balla di fazzoletti perchè lo so come sono fatta io a teatro! (*sospira*). Finalmente alzarono il sipario. Ah! che bellezza! Rappresentava un salone dove non c'era neppure un mobile (*pausa*). Ebbene che volete, quando si è sensibili come me e che si vede un salone dove non c'è nemmeno un mobile... ci si sente scombussolati! (*piange*). Poi aprirono una porta e un servitore in calze di seta bianche ci annunziò: «Il Conte!» e il Conte entrò. Che bell'uomo! tutto dorato qui davanti, con la spada... la parrucca bianca. . Povero vecchio! (*riflettendo*) però pareva giovane! Dopo lui arrivò la Contessa e si misero a discorrere. Io capii subito che era sua moglie, perchè lei gli disse: «Miserabile!» E allora raccontarono una storia da far rabbrividire. Il Conte diceva alla Contessa che Cammilla e Gustavo, che erano due bambini trovati in una caverna e che erano stati abbandonati da delle persone sconosciute, che non avevano detto il loro nome e

che non erano mai tornate, venivano ad essere figli del Conte, della Contessa, del Marchese, della Marchesa, del Barone, della Baronessa, del Duca, della Duchessa... (*piangendo sempre più*). Sicchè questi poveri bambini che non avevano genitori, si sono trovati a un tratto quattro Padri e quattro Madri! Ditemi voi se non è una cosa orrenda! (*piange*). E quando la Marchesa è entrata, lui le ha detto: « Miserabile! » poi quando è entrata la Duchessa: « Miserabile! » e tutti si sono detti « Miserabile! » Allora, quando ho visto che tutta la nobiltà si trattava così, non ho potuto fare a meno... ho pianto! (*piange a lungo*). Calarono il sipario, ma io sentivo che seguitavano a leticare, e facevano un rumore! Urlavano: « Appoggiate! » Non so su che cosa si appoggiassero ma si appoggiavano di certo su qualcosa (*lunga pausa e piange*). Il second'atto era più bello che mai! La scena rappresentava le fogne di Parigi! tutta la nobiltà dell' epoca era radunata lì. Non so cosa ci facessero, ma c'erano il Marchese, la Marchesa, il Duca... tutta la società! E poi c'era anche un ufficiale, che ancora non avevo veduto, e che era un bell'uomo con dei baffi così (*gesto di uno che si arriccia dei gran baffi*). E cominciò a dire alla Marchesa che Cammilla e Gustavo erano suoi figli. Allora quella povera signora, che non sapeva di avere avuto figli... le fece... una certa impressione! (*molto ingenuamente*). Perchè, se vi dicessero a un tratto: « Signora, lei ha avuto dei figli » e che voi non ne sapeste niente, vi farebbe un certo che, non è vero? Ed è svenuta! L'ufficiale allora andò a prenderle un bicchier d'acqua. Io non beverei davvero un bicchier d' acqua nelle fogne! Ma... forse era l'abitudine di quell' epoca! Ma al momento che stava per bere, lui s'è voltato e le ha messo qualcosa nel bicchiere. Io l'ho visto, e ho urlato (*piangendo a poco a poco sempre più*) « Signora, non beva, ci ha messo qualcosa nel bicchiere ». Ma lei ha bevuto e è cascata morta! e io non ho potuto fare a meno... ho pianto! (*piange forte*). Allora il Marchese ha detto: « Voglio bere anch'io se è così! » e io ho urlato (*piangendo sempre*) « Non bevete, non bevete, non vedete che ha fatto male anche alla vostra Signora?! » Ma lui ha bevuto...

bisogna pure essere sciocchi... e è morto anche lui! E poi tutta la società s'è messa a bere e son cascati morti tutti, uno sopra all'altro... ce n'era da per tutto! E quando ho visto tutta quella gente morta... non ho potuto fare a meno... ho pianto! (*piange a lungo*).

Sono venuti a dirmi: « Signora, bisogna andare a piangere fuori! » — « Perchè? » — *sempre mezza piangendo e poi piangendo sempre più*). « È finito tutto, si spengono i lumi! » Era vero! Io avevo il viso nel fazzoletto, non vedevo nulla (*pausa*). Ho preso il mio mantello e ci ho pianto sopra... ho preso l'ombrello e ci ho pianto dentro... ho preso un fiacre e l'ho inondato di lacrime... e da quel momento non posso smettere di piangere... è inutile!... Voi tutti, per esempio, siete simpaticissimi, non è vero? Ebbene, io non vi posso guardare... ho... ho... troppa voglia di piangere... è meglio che me ne vada! (*via piangendo*).

Le quali scene e il qual monologo fanno anche vedere, mi sembra, e molto chiaro, come, oltre alla espressione dei tanti sentimenti umani, ogni sentimento poi abbia alla sua volta infinite suddivisioni, a ognuna delle quali, naturalmente, bisogna una ben distinta espressione.

Ma di questo parlerò largamente, quando mi farò a trattar la materia delle intonazioni, il cui studio dev'essere preceduto da esercizî non mai interrotti e progressivi di lettura, atti a formare una dizione sensata, piana, artisticamente vera, rifuggendo da tutti quei mezzucci che invogliano all'applauso, e che, se formano pur troppo ancora la delizia di qualche basso pubblico, sono la rovina inevitabile de' giovani.

Battere il sostantivo! dice Simonazza nel noto scherzo comico di Paolo Ferrari,

La frase, ridicola per sè stessa nella sua espressione, ha però il fondo di una massima serietà.

In ogni periodo, in ogni frase, è sempre una parola, sulla quale deve posarsi l'accento artistico. *Battere il sostantivo!* Se l'accento artistico è trascurato o messo fuor di posto, la frase zoppica...

Se io dico: *verrò domani*, mettendo l' accento artistico sul *domani*, io voglio significare che il giorno da me scelto per venire è *domani*. Se al contrario io dicessi: *verrò domani*, mettendo l'accento artistico sul *verrò*, io faccio ben capire che non si tratta di stabilire il giorno in cui venire, ma di stabilir di *venire* in quel che si suppone già stabilito.

E insieme a questo esercizio della parola di valore, quella cioè dove cade l' accento artistico, dovrà farsi quello de' segni ortografici, che accrescono, nella espressione chiara del loro valore, la solidità alla base di una dizione corretta, se pur non ne sono la base addirittura.

Quanto lo scrittore ha punteggiato colla penna, tanto deve punteggiar l'attore colla parola. La punteggiatura è la guida e il sollievo dell'artista...

Immaginate un po' un discorso proferito senza un solo segno ortografico, che è lo stesso come dire *senza il menomo riposo di voce?* Nè basta soltanto fermarsi qua o là assennatamente per prendere il necessario respiro: quel che ci bisogna è: saper dare il giusto valore ai singoli segni ortografici, e maneggiar la voce, dirò così, a norma di esso valore.

A una *virgola* (,) occorre un quarto di fermata

a un *punto e virgola* (;) una mezza fermata ;
a *due punti* (:) tre quarti di fermata ;
a *un punto* (.) fermata intera.

Poi seguono le *reticenze* (. . .), gli *esclamativi* (!), gli *interrogativi* (?), le *parentesi* ( ).

Ma se il *punto* indica una fermata decisa, con intonazione pressochè invariata, gli altri segni ortografici, pur indicando chiaramente il loro valore, offrono campo all'artista di dare alla voce, ogni qualvolta si riscontri un d'essi, infinite varietà di tuoni; sia che si tratti di un quarto di fermata, sia di una mezza fermata, sia di tre quarti, o d'una parentesi, o d'un punto di esclamazione, ecc.

Ogni nota che sia, s'intende, in accordo col contesto armonico del discorso, è atta ad esprimere un dato segno ortografico; anzi l'arte dell'attore, per quel che concerne i riposi della voce, sta tutta nel saper trovare le varie note in perfetta armonia fra loro, or segnando una virgola con un *do*, or con un *sì*, or con un *fa*, ecc.

La pochissima varietà dei tuoni è l'espressione chiara e immediata della monotonia: la varietà *esagerata* sarebbe quella della stonatura, o del canto.

Nessun migliore esercizio io saprei consigliare ai giovani della celebre scena di Martino che riferisco intera.

ADELCHI.

Tragedia in cinque atti in versi di ALESSANDRO MANZONI
Scene II e III dell'atto II.

SCENA II.

ARVINO, CARLO, PIETRO...

ARV. Sire, nel campo
Un uom latino è giunto, e il tuo cospetto
chiede.
PIET. Un latin?
CAR. D'onde arrivò? Le chiuse
come varcò?
ARV. Per calli sconosciuti,
declinandole, ei venne; e a te si vanta
grande avviso recar.
CAR. Fa ch'io gli parli. (*Arvino via*).
E tu meco l'udrai. Nulla intentato
per la salvezza d'Adriano io voglio
lasciar: di questo testimon ti chiamo.

SCENA III.

MARTINO *e detti.*

CAR. Tu se' latino, e qui? tu nel mio campo,
illeso, inosservato?
MAR. Inclita speme
dell'Ovil Santo e del Pastor, ti veggo;
e de' miei stenti e dei perigli è questa
ampia mercè; ma non è sola. Eletto
a strugger gli empi! ad insegnarti io vengo
la via.
CAR. Qual via?
MAR. Quella ch'io feci.

CAR. E come
giungesti a noi? Chi se'? Donde l'ardito
pensier ti venne?

MAR. All'ordin sacro ascritto
De' diaconi io son; Ravenna il giorno
mi diè: Leone, il suo Pastor m'invia.
Vanne, ei mi disse, al salvator di Roma,
trovalo: Iddio sia teco; e s'Ei di tanto
ti degna, al Re sii scorta: a lui di Roma
presenta il pianto e d'Adrian.

CAR. Tu vedi
il suo legato.

PIET. Ch'io la man ti stringa,
prode concittadino: a noi tu giungi
Angel di gioia.

MAR. Uom peccator son io;
Ma la gioia è dal cielo, e non fia vana.

CAR. Animoso latin, ciò che veduto,
ciò che hai sofferto, il tuo cammino e i rischi,
tutto mi narra.

MAR. Di Leone al cenno,
verso il tuo campo io mi drizzai; la bella
contrada attraversai, che nido è fatta
del Longobardo e da lui piglia il nome.
Scorsi ville e città, sol di latini
abitatori popolate: alcuno
dell'empia razza a te nemica e a noi
non vi riman che le superbe spose
de' tiranni e le madri, ed i fanciulli
che s'addestrano all'armi, e i vecchi stanchi,
lasciati a guardia de' cultor soggetti,
come radi pastor di folto armento.
Giunsi presso alle Chiuse: ivi addensati
sono i cavalli e l'armi; ivi raccolta
tutta una gente sta, perchè in un colpo
strugger la possa il braccio tuo.

CAR. Toccasti
il campo lor? qual è? che fan?

MAR. Securi
da quella parte che all'Italia è volta,
fossa non hanno, nè ripar, nè schiere
in ordinanza; a fascio stanno; e solo
si guardan quinci, donde solo han tema
che tu attinger li possa. A te, per mezzo
il campo ostil, quindi venir non m'era
possibil cosa, e nol tentai; chè cinto
al par di rocca è questo lato, e mille
volte nemico tra costor chiarito
m'avria la breve chioma, il mento ignudo,
l'abito, il volto, ed il sermon latino.
Straniero ed inimico, inutil morte
trovato avrei; reddir senza vederti
m'era più amaro che il morir. Pensai
che dall'aspetto salvator di Carlo
un breve tratto mi partia: risolsi
la via cercarne e la rinvenni.

CAR. E come
nota a te fu? come al nemico ascosa?

MAR. Dio gli accecò, Dio mi guidò. Dal campo
inosservato uscii; l'orme ripresi
poco innanzi calcate; indi alla manca
piegai verso aquilone, e abbandonando
i battuti sentieri, in un'angusta
oscura valle m'internai: ma quanto
più il passo procedea, tanto allo sguardo
più spaziosa ella si fea. Qui scorsi
gregge erranti e tugurî: era codesta
l'ultima stanza de' mortali. Entrai
presso un pastor, chiesi l'ospizio, e sovra
lanose pelli riposai la notte.
Sorto all'aurora, al buon pastor la via
addimandai di Francia. — Oltre quei monti
sono altri monti, ei disse, ed altri ancora;
e lontano lontan Francia; ma via
non havvi; e mille son quei monti, e tutti

erti, nudi, tremendi, inabitati,
se non da spirti, ed uom mortal giammai
non li varcò. — Le vie di Dio son molte,
più assai di quelle del mortal, risposi;
e Dio mi manda. — E Dio ti scorga, ei disse.
Indi, tra i pani che teneva in serbo,
tanti pigliò di quanti un pellegrino
puote andar carco, e, in rude sacco avvolti,
ne gravò le mie spalle: il guiderdone
io gli pregai dal cielo e in via mi posi.
Giunsi in capo alla valle, un giogo ascesi,
e, in Dio fidando, lo varcai. Qui nulla
traccia d'uomo apparia: solo foreste
d'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli
senza sentier: tutto tacea; null'altro
che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora
lo scrosciar dei torrenti o l'improvviso
stridir del falco, o l'aquila, dall'erto
nido spiccata sul mattin, rombando
passar sovra il mio capo, o, sul meriggio,
tocchi dal sole, crepitar del pino
silvestre i coni. Andai così tre giorni;
e sotto l'alte piante o ne' burroni
posai tre notti. Era mia guida il sole:
io sorgeva con esso, e il suo viaggio
seguia, rivolto al suo tramonto. Incerto
pur del cammino io gìa, di valle in valle
trapassando mai sempre; o se talvolta
d'accessibil pendio sorgermi innanzi
vedeva un giogo, e n'attingea la cima,
altre più eccelse cime innanzi, intorno
sovrastavanmi ancora; altre, di neve
da sommo ad imo biancheggianti, e quasi
rapidi, acuti padiglioni al suolo
confitti; altre ferrigne, erette a guisa
di mura insuperabili. — Cadeva
il terzo sol quando un gran monte io scersi,

che sovra gli altri ergea la fronte, ed era
tutta una verde china, e la sua vetta
coronata di piante. A quella parte
tosto il passo io rivolsi. — Era la costa
oriental di questo monte istesso,
a cui, di contro al sol cadente, il tuo
campo s'appoggia, o Sire. — In su le falde
mi colsero le tenebre: le secche
lubriche foglie degli abeti, ond'era
il suol gremito, mi fur letto, e sponda
gli antichissimi tronchi. Una ridente
speranza, all'alba, risvegliommi, e pieno
di novello vigor la costa ascesi.
Appena il sommo ne toccai, l'orecchio
mi percosse un ronzio che di lontano
parea venir cupo, incessante; io stetti;
ed immoto ascoltai. Non eran l'acque
rotte fra i sassi in giù, non era il vento
che investia le foreste, e, sibilando,
d'una in altra scorrea, ma veramente
un rumor di viventi, un indistinto
suon di favelle e d'opre e di pedate
brulicanti da lungi, un agitarsi
d'uomini immenso. Il cor balzommi, e il passo
accelerai. Su questa, o Re, che a noi
sembra di qui lunga ed acuta cima
fendere il ciel quasi affilata scure,
giace un'ampia pianura, e d'erbe è folta
non mai calcate in pria. Presi di quella
il più breve tragitto: ad ogni istante
si fea il rumor più presso; divorai
l'estrema via, giunsi sull'orlo, il guardo
lanciai giù nella valle, e vidi... oh! vidi
le tende d'Israello, i sospirati
padiglion di Giacobbe: al suol prostrato
Dio ringraziai, li benedissi, e scesi.

CAR. Empio colui che non vorrà la destra
qui riconoscer dell'Eccelso!

PIET. E quanto
più manifesta apparirà nell'opra
a cui l'Eccelso ti destina!
CAR. Ed io
la compirò.
(*a Martino*). Pensa, o latino, e certa
sia la risposta: a cavalieri il passo
dar può la via che percorresti?
MAR. Il puote.
E a che l'avrebbe preparata il cielo?
Per chi, signor? perchè un mortale oscuro
al re de' Franchi narrator venisse
d'inutile portento?
CAR. Oggi a riposo
nella mia tenda rimarrai: sull'alba,
ad un'eletta di guerrier tu scorta
per quella via sarai. — Pensa, o valente,
che il fior di Francia alla tua scorta affido.
MAR. Con lor sarò: di mie promesse pegno
il mio capo ti fia.
CAR. Se di quest'alpe
mi sferro alfine, e vincitore al santo
avel di Pietro, al desiato amplesso
del gran padre Adrian giunger m'è dato,
se grazia alcuna al suo cospetto un mio
prego aver può, le pastorali bende
circonderan quel capo, e faran fede
in quanto onor Carlo lo tenga. — Arvino!
(*ad Arvino*). I conti e i Sacerdoti.
(*ad Arvino e Martino*). E voi, le mani
alzate al ciel, le grazie a lui rendute
preghiera sian che favor novo impetri!

Vediamo ora, per la varietà dei toni e delle intonazioni, di commentare il brano che comincia: « *Non eran l'acque...* ».

Che molteplice avvicendarsi di toni or bassi, or alti!

. . . . . Non eran l'acque
rotte fra i sassi in giù. . . . . .

abbassamento di tono, ma con mezza fermata, non essendo compiuto il senso;

non era il vento che investia le foreste,

incalzando, ma terminando con minore abbassamento di tono e con sospensione;

e,

medesimo tono;

sibilando,

abbassamento d'intonazione, come per parentesi.

d'una in altra scorrea,

abbassamento massimo di tono;

ma veramente un rumor di viventi,

lieve abbassamento di tono;

. . . . . un indistinto
suon di favelle e d'opre e di pedate
brulicanti da lungi,

incalzando e alzando l'intonazione, terminando con un lieve abbassamento di tono, ma sempre con sospensione;

un agitarsi d'uomini immenso.

intonazione abbassata e progressivo abbassamento di tono;

Il cor balzommi,

intonazione alta e lieve abbassamento di tono;

e il passo accelerai.

maggiore abbassamento di tono;

Su questa,

intonazione alta;

o Re,

abbassamento di tono;

che a noi sembra di qui lunga ed acuta
cima fendere il ciel,

riprendendo l' intonazione del *su questa* e tenendola invariata sino all'ultima parola che dovrà essere proferita con lieve abbassamento di tono e con sospensione:

quasi affilata scure,

abbassar l'intonazione come per parentesi, e più ancora dell' *o Re* che precede, e alzar poi il tono fino alla fine;

giace un'ampia pianura,

abbassamento di tono;

e d'erbe è folta,

intonazione più alta, e alzata di tono in fine;

non mai calcate in pria.

progressivo abbassamento di tono;

Presi di quella il più breve tragitto;

tre quarti di fermata, ma sempre con sospensione:

ad ogni istante si fea il rumor più presso:

come sopra, ma incalzando;

divorai l'estrema via,

incalzando sempre;

giunsi sull' orlo,

come sopra;

il guardo lanciai giù nella valle,

alzata di tono fortissima;

e vidi....

lieve abbassamento d'intonazione, ma senza mutamento di tono;

oh! vidi le tende d'Israello,

maggiore abbassamento d'intonazione, con abbassamento progressivo di tono, ma con sospensione, non essendo il senso compiuto;

i sospirati padiglion di Giacobbe:

sempre crescente abbassamento di tono, e con minor sospensione;

al suol prostrato

lieve alzata di tono;

Dio ringraziai,

abbassamento di tono leggero;

li benedissi,

alzata fortissima di tono;

e scesi.

Far ben capire con questo abbassamento di tono e con l'azione, che non solamente il senso, ma anche il discorso è compiuto.

Ad ogni virgola, a ogni punto e virgola, a ogni due punti, come si è visto, bisognano intonazioni variate.... e variati riposi; che è come dire che questo

discorso sarebbe anche un incomparabile modello per l'esercizio della respirazione.

Al proposito di segni ortografici, ho potuto notare come i giovani trovino maggior difficoltà nel rendere il giusto suono voluto dalle reticenze. Perchè? La *reticenza* è sospensione, interruzione.... A volte interruzione per conto di chi parla, a volte per conto di chi ascolta.

Il suono adunque della parola ultima dev'essere, in questo caso, identico a quello che avrebbe la parola proferita con la frase intera. Prendiamo ad esempio questo monologo di don Abbondio:

Se Renzo si potesse mandare in pace con un bel *no*, via; ma vorrà delle ragioni; e cosa ho da rispondergli per amor del cielo? E, e, e, anche costui è una testa; un agnello se nessun lo tocca, ma se uno vuol *contraddirgli*.... ih! E poi, e poi, perduto dietro a quella Lucia, innamorato *come*.... Ragazzacci, che, per non saper che fare, s'innamorano, voglion maritarsi, e non pensano ad altro; non si fanno carico de' travagli in che mettono un povero galantuomo. Oh povero me! vedete se quelle due figuracce dovevan proprio piantarsi sulla mia strada, e prenderla con me! Che c'entro io? Son io che voglio maritarmi? Perchè non son andati piuttosto a *parlare*.... Oh vedete un poco gran destino è il mio, che le cose a proposito mi vengan sempre in mente un momento dopo l'occasione. Se avessi pensato di suggerir loro che andassero a portar la loro imbasciata....

Dalle quali parole, dai quali pensieri ronzanti, come dice l'autore, *tumultuariamente* nel capo basso di don Abbondio, vediamo trattarsi di una reticenza pressochè continua.

Sono frasi che s'inseguono, s'incalzano, si raggiun-

gono, come corsa di cavalli, nella quale il secondo vince il primo d'un lancio, il terzo il secondo... e via discorrendo; e questo slancio della frase che sopravviene deve essere espresso appunto con un tono maggiore della frase antecedente.

Ma dove sta principalmente la difficoltà del giovane a esprimere il giusto valore delle reticenze?

Sia la frase, come nel monologo di don Abbondio, rotta da chi parla, o da chi ascolta, la difficoltà è tutta nel mostrare con naturalezza di ignorare interamente la esistenza, dirò così, di cotesta smozzicatura.

Allorquando don Abbondio comincia: « un agnello se nessun lo tocca, ma se uno vuol contraddirgli.... », non sa davvero che si sarebbe arrestato lì: egli dà a quell'ultima parola il tono voluto della frase compiuta, quasi debban seguire immediatamente le parole: *un leone*, o altre simili, le quali se sono appunto raffigurate dallo scrittore con segni speciali, deve anche l'attore raffigurarle con suoni speciali, i quali indichino ben chiaro la sospensione: dev'essere la fila di puntini dello scrittore dall'attore rappresentata quasi sempre con un allungamento della vocale ultima nella frase interrotta; come ad esempio:

— Perduto dietro a quella Lucia, innamorato comeeee
— Perchè non sono andati piuttosto a parlareeee.

L'arte dell'interlocutore poi sta nell'interrompere a tempo il compagno, sia che si tratti di compiere una frase, sia che si voglia sopravvenire con frase nuova. Primo esempio:

« Bisogna pur convenire che io sono... »

dice uno. E l'altro subito:

« Uno sciocco; d'accordo. »

Ora fate che l'interlocutore non interrompa a tempo il compagno: che cosa avremo? O un allungamento di suono, che diventa eterno come la misericordia di Dio, o, se l'altro è pronto, un compimento di frase per conto di chi parla, e non di chi ascolta, il che, in questo caso, diventa un magro rabberciamento, e fa perdere l'effetto immaginato dall'autore.

Secondo esempio:

« Ed io vi dico, o signore, che se anche volessi...
« Orsù!! Meno chiacchiere!...

Nel qual caso, ove manchi la pronta e brusca interruzione dell'interlocutore, la frase scema di valore, e il concetto è falsato.

A volte i puntini indicano sospensione, ma non interruzione di frase, non reticenza propriamente detta. In questo caso riguardano più l'azione che la parola. C'è sempre una risoluzione abbandonata pel sopravvenire di altra idea che genera una nuova, immediata risoluzione. Ci si avanza, poi s'indietreggia, poi ci si avanza di nuovo... Non è il don Abbondio che comincia una frase per trovar modo di uscir d'impiccio, poi la spezza, per cominciarne un'altra; è l'anima scombussolata, se così posso esprimermi, di Amleto, che a furia di fare il pazzo, si fissa: e vuole e disvuole: e si slancia con audacia, per tornar poi subito addietro con paura... La frase non è interrotta, non si fa capire agli ascoltatori quel che non s'è detto; in questo

nuovo caso, la frase è finita: ma nel passaggio d'una in altra è azione nuova, o di maraviglia, o di stupore, o di paura, o di terrore, o di dolore, o di amore.... E queste espressioni della faccia e della persona sono come l'avanguardia delle nuove parole: anche qui la varietà dei suoni è notevolissima, e ad ogni nuova idea, l'accento si fa più vibrato, sia che si tratti di voce di rame, o d'argento, o d'oro, o velata. Ecco un esempio ben chiaro, il quale dovrebbe essere studiato dai giovani pel continuo avvicendarsi di pensieri or dolci, or tristi, di irresolutezze e di audacie nuove ed improvvise.

È un monologo di Dirce nell'*Ino e Temisto* del Niccolini (vedi atto IV, scena VIII).

Ahi lassa!
E nulla ottenni! Di Learco il petto
chi ferirà? la madre, il Nume, Argea...
Stolta, che cerco? l'imeneo funesto
lo stringe al rito infame. O Dirce iniqua,
l'uccidi tu... Ma penetrar non posso
fra l'are atroci... un tenebroso orrore
la reggia ingombra... pendono sul tempio
ombre più dense.... un'altra notte è questa,
e notte eterna; e mi circonda e preme.
Chi mi rapisce! Ove son io! che veggo!
Ardir .. si vada... È chiuso il tempio... avanti
al sacro altar, o sposo mio, ti prostri;
sulla fronte hai le bende. O Dio crudele,
placati, gli perdona... il sacro echeggia
inno di pace.... ah no, gemiti ascolto,
e gemiti di morte... Ohimè! vaneggio...
Tutto è silenzio. . Inusitata forza
io mi sento nel core: un'altra via
m'insegna Amor. Che tardo? Un Dio m'inspira.

Nè dimenticheremo di consigliare ai giovani di curare più che sia possibile la sillabazione bene spiccata. Uno de' grandi scogli che incontrano i giovani nella sillabazione, è quello di proferir chiaramente e distintamente l'*ultima* sillaba. Perchè? In ventiquattro anni d'insegnamento mi è avvenuto di dovermi fermare più su questo che su altri difetti.

La ragione dobbiam certo vederla nel fatto che avendo tutte le parole piane l'accento sulla penultima sillaba, e però proferendosi più dolcemente l'ultima, non si tien conto abbastanza dell'acustica: e quella sillaba che è pur proferita dall'alunno o dall'attore, non ha tal forza di suono da giungere agli orecchi dell'ascoltatore, e però va perduta. Ora, pensate voi, giovani lettori, quale effetto potete produr sulla folla, quando dite, ad esempio:

Signò, voi m'avé insultà, e io ne vò ragiò.

Non c'è di che ridere? Non tacciate dunque di pedanti coloro che vi fanno ripetere cinque, dieci, venti volte una parola, all'unico intento di farvi perdere un difetto che non solo offende l'orecchio del pubblico, ma che talvolta può travisare il concetto dell'autore.

Ed ora parliamo del corpo della voce.

Se a ottenere una dizione corretta, è necessaria una giusta misura delle proprie forze per la respirazione, necessarissima è la giusta misura delle proprie forze per quanto concerne il corpo della voce. A volte un discorso è formato tutto di *crescendo* vibratissimi: se l'attore comincia il discorso con un tuono a caso, senza prima aver ben considerato sino a qual punto egli

possa arrivare colla voce, venuto, a un dato segno, al sommo delle sue forze, non potrà più nè tornare indietro, a cagione delle parole incalzanti, nè andare innanzi a cagione della sua impotenza: egli crede con movimenti rapidi, a scatti, della persona e del capo, d'incalzare, ma la nota sarà sempre la stessa, alterata soltanto da un timbro sgradevole, cagionato dal suo sforzo inaudito e inutile.

Noi abbiamo queste parole del *Giosuè il guardacoste*, le quali posson ben servire di esempio pratico:

Ma che ammiraglio! Qui non c'è ammiraglio che tenga! E colui che verrà a dirmi: Van-broust, tuo figlio ha rubato, *fosse ammiraglio, fosse principe, fosse re, fosse Dio in terra*, risponderei: non è vero.

Dopo la intonazione piuttosto bassa delle parole *tuo figlio ha rubato*, e dopo avere ingojato una buona dose d'aria, l'attore comincia a intuonare i *crescendo*, badando di far l'alzata massima di voce alla parola *terra*. S'egli si abbandona troppo colla voce dal bel principio, facilissimamente giungerà al sommo delle sue forze alla parola *re*, non potendo così andar più oltre, e vedendosi così ogni effetto non già scemato, ma compiutamente distrutto.

Venuto a questo punto, dopo aver discorso della voce, delle brutte consuetudini dialettali, della respirazione, del riso, del pianto, dell'ortografia, della varietà dei toni, della sillabazione, io credo non mi occorran troppe parole per persuadere ai giovani, come, innanzi di darsi allo studio di una parte, sia necessario di darsi a esercizi non mai interrotti di lettura ad alta voce

Come il meccanismo della parola, in tutta la sua larghezza, è la base di una buona dizione, così la lettura ad alta voce è lo studio primo, indispensabile, per poter conoscere a fondo esso meccanismo. E cotesto studio io non mi stancherò mai dal raccomandare ai giovani, i quali, a dir la verità, cominciano a ritenerlo di grande utilità. Una volta non miravano che alla mèta... La via da percorrersi per raggiungerla non era nella loro mente; volevano recitare e non leggere. A una prova di commedia accorrevano in folla; per una lezione di lettura disertavano la scuola... Ma oggi hanno capito che non si fa il quadro senza conoscere il disegno, non si fa l'opera senza avere studiato il contrappunto. L'arte drammatica non ha, credo averlo già detto, grammatica propriamente detta; e sta bene: ma l'arte!!! Come le regole ci sono sfuggite di mano di fronte al gesto nei movimenti dell'anima, così vedremo sfuggirci di mano le regole di fronte alla interpretazione dei caratteri...; ma prima delle interpretazioni... Non osate, non osate chiamarvi artisti senza esservi acquistato a forza di studio il diritto alla libertà di azione.

E per acquistarvelo, leggete, leggete, leggete; e a questo consiglio, lasciate, o miei giovani lettori, che un altro io ne aggiunga: leggete Manzoni.

Quando avrete saputo con regolare e naturale varietà di tuoni leggere quei lunghissimi periodi, che sono vero miracolo d'arte; quando avrete saputo dare con sicurezza il giusto valore a ogni segno ortografico, nei *Promessi Sposi* a posto, come in nessun altro libro; quando avrete saputo con sillabazione chiara e

decisa, dare la svariate intonazioni agli svariati sentimenti che trovansi in poche parole, or alterandovi con Renzo, or ritraendovi paurosi con don Abbondio, or bestemmiando coi Bravi, or minacciando con don Rodrigo, or proferendo la parola soave dell'amore e della giustizia con padre Cristoforo, allora potrete andare innanzi: e darvi come secondo esercizio allo studio delle varie intonazioni sulla scena... e imparar squarci staccati di tragedie, di drammi e di commedie... per poter meccanicamente rappresentare colla voce ogni umana passione:... dopo il quale noviziato soltanto potrete abbandonarvi liberi e sicuri allo studio delle interpretazioni.

L'attore, il quale non abbia saputo studiare, anche se dotato da natura di ottimi requisiti per imprendere la via del teatro, dovrà col mancar dei mezzi fisici, ritrarsi dal campo, abbattuto da coloro che prima lo avevano esaltato. L'attore che *ha saputo studiare*, che si è, cioè, venuto formando *un'ottima dizione*, NON INVECCHIA MAI !!!!! E in niun'arte, come in quella del teatro, è necessario *non invecchiare*.

Ho detto più sopra che si deve rifuggire da tutti quei mezzucci che invogliano all'applauso; e che, se formano pur troppo ancora la delizia di qualche basso pubblico, sono la rovina inevitabile dei giovani. Bene: colla citazione ora fatta del *Giosuè*, possiamo iniziare la serie di codesti mezzucci, la quale disgraziatamente, è tutt'altro che breve.

I mezzi del più volgare convenzionalismo che soglionsi dai poco intelligenti adoperare al fine unico dell'effetto, sono formati da alzate fortissime di voce

con rapidi abbassamenti, da inqualificabili giuntoline, da ripetizioni strane all'atto d'uscire di scena, da pronunzie non più udite, come MEDRE per *madre*, CIIELO per *cielo*; da passaggi dalla commozione alla naturalezza rapidi e insensati, formati quasi da un singhiozzo; da doppi sensi accentati, da troppo facili dimestichezze col pubblico, da alterazioni ridicole della voce, da scoppi di pianto esagerati, ecc.

Alcuni di codesti mezzucci, come l'*andare a soggetto*, il *recitare a braccia*, formano una specie unica, e si compendiano in un'unica parola: l'attore che li usa è uno *sfangone*. Altri hanno denominazione propria come: *carrettella*, *volatina*, *pistolotto*, *birignao*, ecc.

Eviti, eviti il giovane tutta questa robaccia; non dimentichi mai che egli deve col soccorso dell'arte riprodur la natura. Chi dà il diritto ad un artista di alterar con giunte o correzioni o tagli l'opera di un autore? Perchè, negligendo ogni studio della parte, ogni esercizio della memoria, si permette di presentarsi al cospetto del pubblico, parlando per proprio conto, raccogliendo appena una parola dal suggeritore, e su quella tessere periodi nuovi, lambiccati, arruffati, che il più delle volte non hanno nè capo nè coda? È inutile, quando il capocomico o il pubblico vi rimprovera del non saper la parte, che rispondiate: *non so capire... eppure* LA SAPEVO *benissimo...* È una risposta da ragazzi! *La memoria*, dice il signor De Maligny, *perde della metà sulla scena e alla rappresentazione: per saper dunque bene per la scena, occorre saper quattro volte per sè.* E ha ragione. Il pubblico, i compagni, la commozione... e che so io!... troppe cause

ci sono, insomma, perchè la memoria scemi del suo valore sulla scena. Non basta che l'artista studi la parte alla prova: se egli si presenterà alla prova colla parte imparata, l'esercizio di recitazione ch'egli ne fa per quattro o cinque giorni, servirà a cementargliela, dirò così, nel cervello, per modo che egli possa, alla rappresentazione, occuparsi della sua parte, esclusivamente come azione e interpretazione, non già come parola.

La mancanza di memoria (in questo caso avrei dovuto dire: la mancanza della parola nella mente) distrugge l'illusione e raffredda l'azione. Ma per imparare a mente conviene esercitar la memoria.

La memoria è una macchina; macchina che ha bisogno, pel suo esercizio, del soccorso della intelligenza e del sentimento, ma pur sempre macchina. Bisogna tenerla in continuo movimento: il soverchio riposo l'irrugginisce. Provatevi a rimetterla in moto, quando la ruggine se n'è già impossessata, e le vostre fatiche saranno triplicate, quadruplicate. Esercitatela finchè siete giovani, afforzatela con opera di studio incessante: a codesta età gli organi ancor nuovi hanno maggior flessibilità ed energia; tutte le percezioni sono più vive.

Lekain per imparare la parte soleva leggerla due volte la mattina e due la sera per lungo tempo: poi imparava i versi.

Larive aveva studiato lungo tempo le sue parti brano per brano; e ciò gli riusciva di enorme fatica... Studiò un altro modo: di leggere, cioè, dieci, venti volte la parte intiera, senza occuparsi di impararla; e dopo tale esercizio egli otteneva l'intento.

Io, dal canto mio, ritengo che il miglior sistema di studio per l'esercizio della memoria, sistema consigliato anche da Leibnitz, sia quello d'imparare una frase e ripeterla, poi ripeter la prima e la seconda, poi queste e la terza, e così di seguito:... ma non già macchinalmente come fanno i bambini della loro lezione.

Studiatene bene prima il concetto per le intonazioni ;... cercate le parole di valore per gli accenti artistici;... guardate alla giusta decomposizione delle frasi per la respirazione, e ripetete recitando, correggendo, o modificando il vostro studio... insomma: fate che la intelligenza e il sentimento sieno i grandi ausiliari nell'esercizio della memoria.

Ad ogni modo poi, poco importa l'uno o l'altro sistema. Le memorie non sono di una specie sola. Bisogna che il giovane, provati diversi modi di esercizio, si attenga a quello che gli riuscirà men faticoso. Quel che importa assolutamente sapere si è questo: che senza memoria sicura, artisti grandi non ve n'ha.

CAPITOLO III.

DELLE INTONAZIONI.

SOMMARIO: Dei colori della voce. — Delle intonazioni in generale. — Dell'amore. — *Messalina.* — *Francesca da Rimini* di S. Pellico. — *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio. — *Giulietta e Romeo.* — *Gl'Innamorati.* — Dell'ubbriachezza. — *Nerone.* — *Il Codicillo dello Zio Venanzio.* — Dell'arte oratoria.—*Filippo.*—*Giulio Cesare.*—Delle narrazioni e descrizioni. —Di un'opinione di Dubroca. — *Merope.* — *Oreste.* — *Lo Spiritismo.* — *Il Falconiere di Pietra Ardena.* — *I nostri intimi.* — *La Società equivoca.*— *La Città morta.* - Dell'ironia.—*Amore senza stima.*—Dell'imprecazione.— *Re Lear.*—Dell'odio.—*Cecilia.*—Dell'invettiva.—*Maria Stuarda.* — Della pazzia.—*Amleto.*—Della morte.—Schlegel e Lagiange.—*La morte civile.* — Delle poesie staccate. — Della recitazione delle poesie in genere. — *I Messeni* —*Agnese.*—*La Sposa di Menecle.* - *Francesca da Rimini.*—*Saul.* — Conclusione.

Abbiamo veduto con Quintiliano, col Legouvè e col Mackenzie quanti possano essere i colori della voce; ma non basta conoscerli; bisogna saperli far conoscere. Io non mi occuperò qui del colorito nella dizione, al quale ho già accennato, e del quale ho dato un saggio nella prima parte di questo capitolo: saper trovar le parole di valore, e misurar le proprie forze, e dare alla voce le varie inflessioni, le varie modulazioni, secondo intendimenti propri, commentando così con essa o il passo, o anche la parola di un autore, è una delle

parti dell'interpretazione. Io voglio qui occuparmi dei colori della voce a parte a parte: ogni passione, ogni sentimento richiede intonazioni proprie; e prima di darsi allo studio della interpretazione generale e particolareggiata d'un dato carattere, il giovane deve meccanicamente saper rendere ogni passione, ogni sentimento... in tutte le loro gradazioni.

La *ironia* espressa con accento di dolore o di ira, il *furore* con accento di dolcezza, ecc., formano appunto la peggiore specie delle intonazioni viziose.

Ancora: non basta saper fare l'ubriaco; bisogna saper fare gli ubriachi: non l' innamorato, il geloso, lo scettico, il matto; ma gl'innamorati, i gelosi, gli scettici, i matti... e via discorrendo: c'è l'ubriaco alticcio e l'ubriaco fradicio; l'ubriaco popolano, l'ubriaco aristocratico e l'ubriaco, dirò così, eroico... l'ubriaco disgustoso e l'ubriaco grazioso; il drammatico e il comico; il falso e il vero: e ognuna di queste specie ha, come di leggieri può comprendersi, intonazione propria. *Nerone*, puta caso, non avrà l'espressione di *Antonio*, nè *Antonio* quella di *Sirchi*, nè *Sirchi* quella di *Sullivan*...

Se ci facciamo a considerare le varie espressioni dell'amore, al

t'amo Francesca, t'amo,
e disperato è l'amor mio

di *Paolo*, potrem noi dare, in questo slancio *disperato* dell'anima, la intonazione del furibondo

Quella stessa
ferocia che di me t'innamorava
or mi possiede e tu sei mia

di *Bito?*

Io credo adunque li far cosa utile a' miei giovani lettori, mettendo loro sott'occhio in questa seconda parte del capitolo *la parola*, che ne è come l'appendice, alcune di quelle scene che meglio rispondono al fine che mi sono proposto; acciocchè su queste esercitati, possano essi alla loro volta incamminarsi liberi e sicuri verso la mèta sospirata.

ESERCIZI.

DELL'AMORE.

Cominciamo dalle intonazioni dell'amore.

Nessun moto dell'anima può dar campo a intonazioni così varie come nell'amore; amore è, possiamo dire sinonimo di desiderio; l'anima è tutta accesa verso l'oggetto desiderato... l'occhio, la parola, l'azione, tutto si volge a questo punto della sua preoccupazione. A volte l'ostacolo afforza il desiderio, a volte lo affievolisce; e in codesto afforzamento o fievolimento, l'anima s'abbandona a ogni sorta di sentimenti; l'impazienza, il dubbio, la gelosia, l'odio, l'accasciamento, il furore, la perplessità, il dolore, che sono, si direbbe, il corteo dell'amore o del desiderio. Da ciò si capisce quali e quante possano essere le intonazioni per esprimere con giustezza tal sentimento.

Nell'insieme d'intonazione dei primi quattro esempi che seguono, abbiamo i veri metalli della voce, de' quali s'è già discorso... Bito è la voce di rame, Paolo la voce d'oro, Romeo la voce d'argento. Nel quinto esempio poi si corre bruscamente e comicamente dall'una intonazione all'altra.

I.

MESSALINA.

Commedia in cinque atti in versi di Pietro Cossa
Scena VI dell'atto II.

Bito *e* Messalina.

Bito ha talvolta la voce rauca, soffocata; talvolta ha un grido selvaggio; la sua parola è un ringhio, ma nel ringhio è sempre violenza d'amore. Messalina gli si appresenta inaspettata. Il desiderio è qui desiderio feroce; v'ha una vendetta da compiere. « Fammi tuo schiavo ed amami » esclama egli furibondo; ella si ritrae, si divincola;... ma Bito risponde: « Che tenti? La mia mano è l'artiglio del forte! » E prima avea esclamato: « Quella stessa ferocia che di me t'innamorava, or mi possiede e tu sei mia ».

Niente supplicazioni dunque: nell'accento appassionato di Bito, l'anima sua sanguinante per antica piaga, si spinge verso l'oggetto che il destino gli ha posto d'innanzi, con sentimento di vendetta, piuttosto che di desiderio. E grande difficoltà nel render giusta la intonazione generale della scena è appunto in ciò: che di mezzo alle espressioni di furore geloso, di gioia feroce, deve levarsi potente l'espressione della passione cieca e brutale; e il più delle volte accade in simili casi d'incorrere in una di quelle intonazioni viziose che sciupano ogni effetto: o intonazioni che esprimono troppo, o intonazioni che non esprimono nulla.

MESS. (*entra pensosa e guardinga, e cerca di nascondere col manto la faccia*).
Ei smarrì la mia traccia... Ah! non mi reggo,
e l'affanno mi vince.
BITO. (*presentandosi*) Io posso offrirti
il mio braccio in difesa. Chi t'insegue?
MESS. (*con un grido e cercando di allontanarsi dal gladiatore*).
M'ascoltavi? Perchè? Che vuoi?
BITO. (*inseguendola*). Mi fuggi
MESS. Non chiesi il tuo soccorso.
BITO. Tu vacilli!
MESS. No, non è vero; uscir libera posso...
Errai la via.
BITO. (*piantandosi sull'uscio*). Ma ciò non ti consento.
MESS. E con qual dritto?
BITO. Il dritto son la tarda
notte, ed il mio capriccio.
MESS. Ed useresti
meco la violenza?
BITO. No; soltanto
ho desiderio di mirarti in volto:
ti credo bella.
MESS. Ahimè! Ti scosta.
BITO. Rozzo
gladiatore son io, ma non offendo
la dama, benchè ardisca perigliarsi
tra le fangose vie della Suburra..
A che tremi così?
MESS. No, non toccarmi!
BITO. Chi sa quale fanciulla di Germania
or fa lamento sui capelli biondi
notturno orgoglio della tua persona,
inganno d'un amante, o d'un marito!
Ma t'acconciavi con soverchia fretta:
una treccia nerissima ti scende
importuna sul collo.

MESS. Ogni tuo detto
m'è tortura. Disgombrami il cammino:
che mal ti feci? Abbi pietà!
BITO. Per tutti
i Numi! La tua voce or mi colpiva
stranamente.
MESS. Che intendi?
BITO. (*afferrando Messalina*). Figgi i tuoi
occhi ne' miei.
MESS. (*tentando sfuggirgli*). No!
BITO. (*insistendo*). Il voglio: indarno speri
celarti.
MESS. Ahi! Ahi!
BITO. Sono demente? È falsa
immagine? È prodigio? Messalina!
Sei tu?
MESS. Son io, parla sommesso.
BITO. A pena
credo alle tue parole. Tu! A quest'ora!
In questo loco! E sola! Nel mio sangue
scorre la fiamma dell'antica febre...
O caso onnipotente! Anche una volta
la Suburra t'agguaglia al gladiatore,
divina moglie del divino Claudio,
MESS. Il nome mio ti bruci la impudente
lingua. Non abusar della tua sorte:
Chi sei? Non ti conosco.
BITO. I novi amori
distendono l'oblio sul tuo passato:
Non mi conosci? A te ricordo tempo,
uomini, cose.
MESS. No, lasciami.
BITO. Devi
ascoltarmi.
MESS. O destino!
BITO. . . . . Era la festa
Circense. Tu sedevi maestosa

nel podio imperiale, e tuo marito
ti stava appresso sonnecchiando. Ovunque
moltitudine immensa, irrequieta,
che s'aggrappava fino alle colonne
ed alle statue. Quella del divino
Augusto ricoprirono d'un velo,
acciò non la pigliasse raccapriccio
del gran macello. Sventurato marmo!
Hai tenere le fibre! Dato il segno,
due schiere avverse di combattitori
si corron sopra dagli opposti punti
del circo. Quella folla che aspettava
romoreggiando, si raccoglie muta,
non à più che una sola anima, un'ansia,
e non ascolta che il cozzar dei ferri,
e a quando a quando un breve plauso ad una
dotta ferita, o fischi e contumelie
sopra un meschino ancor novo del modo
di cadere e morire. Intanto osceni
segnan l'arena di sanguigni sprazzi
gli uncinati cadaveri. Felice
contr'ogni gladiatore, uno restava
a combattermi invitto; aspro il duello,
ostinato; ma un colpo alfin stramazza
nella polve il terribile avversario;
ei s'atteggiò cadendo come eroe
scolpito, pensieroso più dell'arte
che del dolore. Un fremito s'intese
correre per il circo, e ad implorare
la grazia del caduto, guardai fiso
al loco ov'era Cesare: dormiva!...
Ma tu bella e crudele, dagli sguardi
scintillando libidine feroce,
il pollice volgesti a terra, e il tuo
esempio hanno imitato le Vestali,
i Senatori, il Popolo. Dal petto
profondo allor ruggii come lione,

e sentii penetrar nella mia carne
il ferro dispietato ch'estingueva
quell'avanzo di vita. Il mio nemico
restò muto, e spirò; la gente sorse,
e con batter di mano e con allegre
grida acclamò lui morto...

MESS. Basta.

BITO. Ed ora
mi conosci? — La piú secreta stanza
del palazzo m'accolse nella notte...

MESS. Desisti per pietà...

BITO. Tiepida l'aria
e sazia di profumi inebbriava
ogni mio senso, e in quel voluttuoso
delirio m'apparivi...

MESS. Ti scongiuro...
Non uccidermi, cessa...

BITO. Venne l'alba,
e mi gittasti via, come si gitta
una daga spezzata.

MESS. Ahime!

BITO. La piaga
che m'aprivi nel core ancor dà sangue.
Io più non ebbi pace, e senza tregua
ovunque ti cercai, benedicendo
alla fortuna mia, se contemplarti
m'era talor concesso di lontano
ne' teatri, ne' templi, per le vie
ove passavi spendida e superba,
e immemore di me che tra la folla
ti seguiva con gli occhi, e agonizzava...
Dopo le mille angosce, dopo i vili
sconforti, i pianti, e gl'impotenti sdegni,
contro ogni mia speranza mi sei presso
tremante di paura, e di vergogna,
e pretendi sfuggirmi? Quella stessa

ferocia che di me t'innamorava,
or mi possiede e tu sei mia.

MESS. Non farmi
morire, tel ripeto, nè ti vinca
impeto ingeneroso. E che mai speri?
Io te ne prego; ascoltami: da' loco
alla ragione. Vuoi tesori? Posso
offrirne quanti desiar non osa
la più sfrenata voglia d'un avaro:
vuoi governare una provincia? Imponi:
nulla ti nego; basta un sol mio cenno,
e tu sei più che re.

BITO. Fammi tuo schiavo,
ed amami.

MESS. Ostinato! vuoi tu dunque
perdermi? Più non sono imperatrice;
misera donna abbraccio i tuoi ginocchi:
perdonami!

BITO. No, mai! questo tuo pianto
risveglia in me furor geloso. Degna
è la Suburra della tresca abbietta.
Di': non ti trasse qui l'amor di Silio.
il cavaliere bello, il novo Adone,
vitupero agli onesti ed ai gagliardi,
spasimo d'ogni femina che sia
uguale a te, moglie di Claudio? Eppure
egli non t'ama.

MESS. Tu menti.

BITO. Non t'ama;
dianzi mi parve udire la sua voce...

MESS. La sua voce!

BITO. Sì; là, tra colme tazze
e vendute fanciulle, egli folleggia
pernottando nell'orgia, e queste ignora
tue smanie e il pazzo amore ed il presente
tuo periglio... Non odi?

MESS. Vile! vile!
Io stessa andrò...
BITO. (*trattenendola*) Che tenti? La mia mano
è l'artiglio del forte.
MESS. Ah!
BITO. Non dir motto,
e seguimi.
MESS. Mi lascia... ti pregai,
or ti minaccio: perdermi t'è dato
forse, ma giuro per gl'iddii d'Averno
che tu non avrai scampo.
BITO. Ognor tranquillo
sfidai la morte: a lei sorrido... Vieni...
MESS. No!
BITO. Vieni, ed abbi poscia la mia vita:
morrò felice.
MESS. Ti saprò colpire
in più diletto capo.
BITO. In chi, maligna?
MESS. Nel tuo Valerio Asiatico.
BITO. Sventura
sul capo tuo!
MESS. Soccorso!
BITO. E non vorrai
tacere?
MESS. Difendetemi... m'uccide!

II.

FRANCESCA DA RIMINI.

Tragedia in cinque atti in versi di SILVIO PELLICO
Scena I e II dell'atto III.

Paolo è di rincontro l'amante disperato che si lascia a tutto, che a tutto obbedisce, pur di ottenere l'oggetto desiderato. E a lui si volge con trasporto, e

prega, e supplica, e piange: e se indietreggia, non è per iscoramento; il rispetto per l'oggetto desiderato lo vince un istante; ma per farlo tornare all'assalto più appassionato e più violento!! La voce in questo grido disperato dell'anima esce dal petto, ma non mai in tutta la sua pienezza; e se talvolta l'amore trasporta l'amante a segno di dimenticare ov'egli sia e a chi parli, controscene della donna dovrebber subito rimetterglielo nella mente! Ma gli scatti di passione divengono più frequenti, quando all'accento di amore deve mescolarsi e direi quasi soprastar quello di gioia per desiderio soddisfatto. L'anima allora, al colmo di tutti i suoi voti, sparge delirando su tutto ciò che essa dice, codesta grande gioja ond'è compenetrata, e si lancia in avanti e si ritrae, a salti, a sbalzi, con intonazioni varie, disordinate, a mostrar tutti i moti tumultuosi che l'agitano e la turbano.

PAOLO. Vederla... sì, l'ultima volta. Amore
mi fa sordo al dover. Sacro dovere
sarìa il partir, più non vederla mai!...
Nol posso. — Oh, come mi guardò! Più bella
la fa il dolor; più bella, sì, mi parve,
Più sovrumana! E la perdei? Lanciotto
Me l'ha rapita? Oh! rabbia! Oh!... Il fratel mio
non amo? Egli è felice... ei lungamente
lo sia... Ma che? per farsi egli felice
squarciar doveva ei d'un fratello il core?

FRANCESCA *s'avanza verso Paolo.*

FRANC. Ov'è mio padre? Almen da lui sapessi
se ancor qui alberga... il mio... cognato.—Io queste
mura avrò care sempre... Ah, sì, lo spirto

esalerò su questo sacro suolo
ch'egli asperse di pianto!... Empia, discaccia
sì rei pensieri; io son moglie!...

PAOLO. — Favella
seco medesma e geme.

FRANC. Ah, questo loco
lasciar io deggio: di lui pieno è troppo!
Al domestico altar ritrarmi io deggio...
e giorno e notte innanzi a Dio prostrata
chieder mercè de' falli miei; chè tutta
non m'abbandoni, degli afflitti cuori
rifugio unico, Iddio. (*per partire*)

PAOLO. (*avanzandosi*) Francesca...

FRANC. Oh vista!...
Signor... che vuoi?

PAOLO. Parlarti ancor.

FRANC. Parlarmi?...
Ah, sola io son!... Sola mi lasci; o padre?
Padre, ove sei? la tua figlia soccorri!...
Di fuggir forza avrò.

PAOLO. Dove?

FRANC. Signore...
Deh, non seguirmi! il voler mio rispetta.
Al domestico altar qui mi ritraggo;
del cielo han d'uopo gl'infelici.

PAOLO. A' piedi
de' miei paterni altar teco verronne.
Chi di me più infelice? Ivi frammisti
i sospir nostri s'alzeranno. Oh donna!
Tu invocherai la morte mia, la morte
dell'uom che aborri... io pregherò che il cielo
tuoi voti ascolti e all'odio tuo perdoni,
e letizia t'infonda, e lunga serbi
giovinezza e beltà sul tuo sembiante,
e a te dia tutto che desiri!... tutto!...
anche... l'amor del tuo consorte... e figli
da lui beati!

FRANC. Paolo, deh!... Che dico?
Deh, non pianger! La tua morte non chieggo.
PAOLO. Pur tu m'aborri...
FRANC. E che ten cal, s'io deggio
abborrirti? La tua vita non turbo.
Dimane io qui più non sarò. Pietosa
al tuo germano compagnia farai.
Della perdita mia tu lo consola;
piangerà ei certo... Ah, in Rimini egli solo
piangerà, quando gli fia noto!... Ascolta;
per or non dirgliel. Ma tu, sappi... ch'io
non tornerò più in Rimini; il cordoglio
m'ucciderà. Quando al mio sposo noto
ciò fia, tu lo consola; e tu... per lui...
tu pur versa una lagrima.
PAOLO. Francesca,
Se tu m'aborri che mi cale? e il chiedi?
E l'odio tuo la mia vita non turba?
E questi tuoi detti funesti?... Bella
come un angel, che Dio crea nel più ardente
suo trasporto d'amor... cara ad ognuno...
sposa felice... e osi parlar di morte?
A me s'aspetta, che per vani onori
fui trascinato da mia patria lunge,
e perdei... Lasso! un genitor perdei.
Riabbracciarlo ognor sperava. Ei fatto
non m'avrebbe infelice, ove il mio cuore
discoperto gli avessi... e colei data
m'avria... colei, che per sempre ho perduta.
FRANC. Che vuoi tu dir? Della tua donna parli...
E senza lei sì misero tu vivi?
Sì prepotente è nel tuo petto amore?
Unica fiamma esser non dee nel petto
di valoroso cavaliere, amore.
Caro gli è il brando e la sua fama; egregi
affetti son. Tu seguili; non fia
che t'avvilisca amor.

PAOLO. Quai detti! avresti
di me pietà? Cessar d'odiarmi alquanto
potresti, se col brando io m'acquistassi
fama maggior? Un tuo comando basta.
Prescrivi il luogo e gli anni. A' più remoti
lidi mi recherò; quanto più gravi
e perigliose troverò le imprese,
vie più dolci mi fien, poichè Francesca
imposte me l'avrà. L'onore assai
e l'ardimento mi fan prode il braccio;
più il farà prode il tuo adorato nome.
Contaminate non saran mie glorie
da tirannico intento. Altra corona,
fuorchè d'alloro, ma da te intrecciata,
non bramerò; solo un tuo applauso, un detto,
un sorriso, uno sguardo ..

FRANC. Eterno Iddio!
che è questo mai?

PAOLO. T'amo, Francesca, t'amo,
e disperato è l'amor mio!

FRANC. Che intendo?
Deliro io forse? Che dicesti?

PAOLO. Io t'amo!

FRANC. Che ardisci? Ah taci! Udir potrian... Tu' m'ami?
Sì repentina è la tua fiamma? Ignori
che tua cognata io son? Porre in oblìo
sì tosto puoi la tua perduta amante?
Misera me!... Questa mia man, deh, lascia!
Delitto son i baci tuoi!

PAOLO. Repente
non è, non è la fiamma mia. Perduta
ho una donna, e sei tu; di te parlava;
di te piangea; te amava; te sempre amo,
te amerò sino all'ultim'ora! e s'anco
dell'empio amor soffrir dovessi eterno
il castigo sotterra, eternamente
più e più sempre t'amerò!

FRANC. Fia vero?
M'amavi?
PAOLO. Il giorno che a Ravenna io giunsi
ambasciador del padre mio, ti vidi
varcare un atrio con feral corteggio
di meste donne, ed arrestarti a' piedi
d'un recente sepolcro, e ossequïosa
ivi prostrarti, e le man giunte al cielo
alzar con muto, ma dirotto pianto.
Chi è colei? — dissi a talun. — La figlia
di Guido — mi rispose. — E quel sepolcro? —
Di sua madre il sepolcro. — Oh quanta al core
pietà sentii di quell'afflitta figlia!
Oh qual confuso palpitar!... Velata
eri, o Francesca: gli occhi tuoi non vidi
quel giorno, ma t'amai fin da quel giorno.
FRANC. Tu... deh cessa!... m'amavi?
PAOLO. Io questa fiamma
alcun tempo celai, ma un dì mi parve
che tu nel cor letto m'avessi. Il piede
dalle virginee tue stanze volgevi
al secreto giardino. E presso al lago
in mezzo ai fior prosteso, io sospirando
le tue stanze guardava; e al venir tuo
tremando sorsi. — Sovra un libro attenti
non mi vedeano gli occhi tuoi; sul libro
ti cadeva una lagrima... Commosso
mi t'accostai. Perplessi eran miei detti,
perplessi pure erano i tuoi. Quel libro
mi porgesti, e leggemmo. Insiem leggemmo
«di Lancillotto come amor lo strinse.
«Soli eravamo e senza alcun sospetto...
Gli sguardi nostri s'incontraro... il viso
mio scolorossi... tu tremavi... e ratta
ti dileguasti.
FRANC. Oh giorno! A te quel libro
restava.

PAOLO. Ei posa sul mio cuor. Felice
nella mia lontananza egli mi fea.
Eccol; vedi le carte che leggemmo,
Ecco; vedi, la lagrima qui cadde
dagli occhi tuoi quel dì.

FRANC. Va', ti scongiuro:
altra memoria conservar non debbo
che del trafitto mio fratel.

PAOLO. Quel sangue
ancor versato io non aveva. Oh patrie
guerre funeste! Quel versato sangue
ardir mi tolse. La tua man non chiesi;
e in Asia trassi a militar. Sperava
rieder tosto, e placata indi trovarti,
ed ottenerti. Ah! d'ottenerti speme
nutria, il confesso.

FRANC. Ohimè! Ten prego, vanne;
il dolor mio, la mia virtù rispetta.
Chi mi dà forza, ond'io resista?

PAOLO. Ah, stretto
hai la mia destra? Oh gioja! dimmi: stretta
perchè hai la destra mia?

FRANC. Paolo!

PAOLO. Non m'odii?
non m'odii tu?

FRANC. Convien ch'io t'odii.

PAOLO. E il puoi?

FRANC. Nol posso.

PAOLO. Oh detto! Ah mel ripeti! Donna,
non m'odii tu?

FRANC. Troppo ti dissi. Ah crudo!
Non ti basta? Va', lasciami!

PAOLO. Finisci.
Non ti lascio se pria tutto non dici.

FRANC. E non tel dissi... ch'io t'amo?... Ah, dal labbro
m'uscì l'empia parola!... io t'amo, io muojo

d'amor per te... Morir bramo innocente;
abbi pietà!

PAOLO. Tu m'ami! Tu? L'orrendo
mio affanno vedi. Disperato io sono;
ma la gioja che in me scorre fra questo
disperato furor, tale, e sì grande
gioja è, che dirla non poss'io. Fia vero
che tu m'amassi?... E ti perdei!

FRANC. Tu stesso
m'abbandonasti, o Paolo. Io da te amata
creder non mi potea. — Vanne; sia questa
l'ultima volta...

PAOLO. Ch'io mai t'abbandoni
possibile non è. Vederci almeno
ogni giorno!...

FRANC. E tradirci? E nel mio sposo
destar sospetti ingiurïosi? e macchia
al nome mio recar? Paolo, se m' ami,
fuggimi.

PAOLO. Oh sorte irreparabil! Macchia
al tuo nome io recar? No!... Sposa d'altri
tu sei. Morir degg' io. La rimembranza
di me scancella dal tuo seno; in pace
vivi. Io turbar la pace tua!... Perdona...
Deh, no, non pianger! Non amarmi!.... Ahi lasso!
Che dico? Amami, sì; piangi sul mio
precoce fato...

III.

FRANCESCA DA RIMINI.

Tragedia in cinque atti di GABRIELE D'ANNUNZIO.
(Milano, presso i fratelli Treves, MCMI e MCMIV)
Scena V dell' atto III.

Al Paolo esuberante del Pellico, senza nessuna preoccupazione di tempo e di costume, faccio seguire

il Paolo del D'Annunzio, un personaggio che è, come tutti gli altri della tragedia, un esempio mirabile di ricostruzione storica. Bello e gagliardo, e innamoratissimo di Francesca, non perde mai nel fremito della passione il contegno e una cotal aria soldatesca. Io credo che recitar questa parte colla fiamma invadente dell'altro Paolo, sarebbe uscir dai confini segnati dal poeta. Il colorito deve trovare la sua intensità in una certa cupezza dei toni, in una grande eloquenza degli occhi e in una sobrietà somma del gesto.

FRANCESCA *e* PAOLO.

I due cognati si guardano, nel primo istante, senza trovar parola, entrambi scolorando. Ancora s'odono i suoni lontanare per il palagio. Dalla finestra la camera s' inaura del giorno che declina.

FRANC. Benvenuto, Signore mio cognato.
PAOLO. Ecco, sono venuto avendo udito
i suoni, per portarvi il mio saluto,
il saluto del mio ritorno.
FRANC. Assai
presto siete tornato ; con la prima
rondine. Le mie donne
eran qui che cantavan la ballata
per salutare il marzo. Et era qui
anco quel mercatante fiorentino
che seguitò la vostra scorta. M' ebbi
da lui le vostre novelle.
PAOLO. Di voi
novelle mai non m' ebbi
laggiù. Nulla più seppi
di voi, da quella sera perigliosa
che m'offeriste una coppa di vino

e mi diceste addio
con la buona ventura.

FRANC. Non m' è nella memoria
questo, signore. Io ho molto pregato.

PAOLO. Non vi sovviene?

FRANC. Io ho molto pregato.

PAOLO. Io ho molto sofferto.
Se è vero che sofferitore vince,
io vincere dovrei...

FRANC. Che?

PAOLO. La mia sorte,
Francesca.

FRANC. E qui tornato siete?

PAOLO. Vivere
voglio.

FRANC. Non più morire?

PAOLO. Ah, vi sovviene
della morte imprecata
che non mi volle! Almeno questo v' è
nella memoria.

La donna si ritrae alquanto volgendosi verso la finestra, come schiva di quella violenza mal contenuta.

FRANC. Paolo,
datemi pace!
È dolce cosa vivere obliando,
almeno un'ora, fuor della tempesta
che ci affatica.
Non richiamate, prego,
l'ombra del tempo in questa fresca luce
che alfine mi disseta
come quel sorso
ch'io m'ebbi al passo
della fiumana bella.
Pensare io voglio
che l'anima s' è mossa

da quella riva per venire in questo
asilo ove la musica è sorella
della speranza, et ignorare il male
che ieri fu sofferto
e quello che sofferto
sarà dimane, e tutta la mia vita
con tutte le sue vene
e con tutti i suoi giorni
e tutte le sue cose più lontane
per un'ora vederle
acquietarsi come una corrente
in questo mare
che gli occhi miei vedono sorridente,
se non li illude lagrima che trema
e non si versa. Pace in questo mare
che tanto era selvaggio
jeri et oggi è come la perla, datemi
pace !

PAOLO. La melodia di primavera
odo, che dalle vostre labbra corre
nel mondo, quella
che cavalcando
pareami udire
nel vento della corsa,
ad ogni svolta, ad ogni
valico, e su la cima
delle colline e al limite dei boschi
e lungh'essi i torrenti,
quando il mio desiderio
curvo in arcione avvampava con l'alito
la criniera del mio cavallo folle,
e l'anima viveva
della rapidità
come la torcia trasportata, e tutti
i suoi pensieri, tranne uno, tranne uno,
in dietro si perdevano
come faville.

FRANC. Oimè, Paolo, faville
sono le vostre parole e non danno
tregua, e ancora nel vento della corsa
vive l'anima vostra
e seco mi trascina spaventosa.
Io vi prego, vi prego
che voi mi diate pace
sol per quest' ora,
mio bello e dolce amico,
a fin ch'io possa addormentare in me
l'antica pena et obliare il resto,
e riavere ne' miei occhi il primo
sguardo che s'affisò nel vostro viso
sconosciuto; perchè solo di questa
rugiada hanno bisogno le mie ciglia
aride, sol di riavere in loro
la maraviglia di quel primo sguardo;
e senton elle che la grazia viene,
come un tempo sentivano nel sogno
l'appressare dell'alba,
sentono che saranno consolate
forse, nell'ombra
della ghirlanda nova...

PAOLO. Inghirlandata
di violette m' appariste ieri
a una sosta, in un prato
dove mi ritrovai
io solo, dilungatomi gran tratto
dalla scorta. S'udìa
soltanto tintinnire
il freno del cavallo
che pascolava; e si vedean le torri
di Meldola di là da un bosco. E tutta
la campagna era aulente
di voi, nel mattino alto. E m' appariste
con le viole; e vi tornò sul labbro

una parola che da voi fu detta;
perdonato ti sia con grande amore!

FRANC. Tal parola fu detta,
e la gioia perfetta se n' attende...

(*Gli occhi di Paolo errano per la stanza*).

Ah, non guardate intorno
le cose mute
che sembrano gioiose
e non sanno se non l'onta ed il dolore.
Non le sfiorò l' autunno,
la primavera non le rinnovella!
Guardate il mare, il mare
che con Dio fece testimonianza
alla parola che fu detta. Grande
e splendente di là dalla battaglia,
silenzioso di là dal clamore
furibondo, e una vela andava andava
sola alle sue fortune, come quella,
vedete? E da noi prova
terribile fu fatta.
Ora sedete qui alla finestra;
e non con l'arme per uccidere uomini,
ma senza crudeltà, ecco, tenete,
Paolo... con questa ciocca
di basilico...

(*Ella toglie dal testo una ciocca e la offre al cognato, che, nell' appressarsi, urta il piede contro il maniglio della cateratta e si sofferma*).

Avete urtato il piede
contro l'anello della cataratta
che v'è là per discendere
nella stanza di sotto.

(*Paolo si china un poco a guardare. Francesca gli porge il basilico*).

Ecco, tenete. Odoratelo. È buono.
Smaragdi l'ha piantato in questo vaso
per memoria di Cipro;
e, quando gli dà l'acqua,
ci canta: « A suolo, a suolo
basilico ti stendo,
che tu ci dorma,
che tu lo tagli,
che tu l'odori,
che di me ti rammenti! »
A Firenze, ogni donna
tiene sul davanzale il suo basilico.
È vero? Non volete
parlarmi un poco della vostra vita?
Sedete qui. Parlatemi di voi.
Come avete vissuto?

PAOLO. Perchè volete voi
ch'io rinnovi nel cuore la miseria
di mia vita? Mi fu a noia e spiacque
tutto ch'altrui piaceva. E solamente
la musica mi diede
qualche ora di dolcezza. Io fui talvolta
nella casa di un sommo cantatore
nominato Casella,
e quivi convenivano taluni
gentili uomini. Guido Cavalcanti
tra gli altri, cavaliere de' migliori,
che si diletta del dire parole
per rima, e Ser Brunetto
dottissimo rettorico
tornato di Parigi;
e un giovinetto
degli Alighieri nominato Dante.
E questo giovinetto mi divenne

caro, tanto era pieno
di pensieri d' amore e di dolore,
tanto era ardente in ascoltare il canto.
E alcuna volta ebbe da lui un bene
inatteso il mio cuore
che sempre chiuso era; perchè la troppa
soavità del canto
alcuna volta lo sforzava a piangere
silenziosamente,
e, vedendolo anch'io con lui piangeva.

(*Gli occhi di Francesca si empiono di lagrime, la sua voce trema*).

FRANC. Voi piangevate?
PAOLO. Francesca!
FRANC. Piangevate? Ah, Paolo, sia
benedetto colui che v' insegnò
tal pianto! Io pregherò per la sua pace.
Ora io vi vedo, vi rivedo come
allora, dolce amico.
È venuta la grazia alle mie ciglia!

(*Ella appare trasfigurata dalla gioja perfetta. Con un gesto lento, si toglie dal capo la ghirlanda e la pone sul libro aperto che è da presso*).

PAOLO. Ora perchè vi togliete dal capo
la ghirlanda?
FRANC. Perchè non mi fu data
da voi, com'io vi diedi
quella rosa che colsi
da quell' arca. Ho sentito
che già non è più fresca!

(*Paolo si leva, s'accosta al leggìo, e tocca le violette*).

PAOLO. È vero. Vi sovviene? In quella sera
di fuoco e sangue, mi chiedeste in dono

un bello elmetto. Io ve l'offersi, et era
di fina tempra.
L'acciaio e l'oro non sanno che sia
il disfiorire. Ma voi lo lasciaste
cadere. Vi sovviene ?
Io lo raccolsi. E l'ho tenuto caro
come corona
di re. Quand'io lo cingo, immantinente
s'innalza il mio valore, e nel mio capo
non pènetra pensiero che non arda

(*Egli è chino sul libro*).

Ah la parola che i miei occhi incontrano !
« . . . fatto più ricco che se voi gli avessi
donato tutto il mondo ».
Qual libro è questo ?

FRANC. La famosa istoria
di Lancillotto dal Lago.

(*Anch'ella si leva e s'appressa al leggìo*).

PAOLO. Già letta
l' avete ?

FRANC. Sono giunta
nella lettura a questo passo.

PAOLO. Dove ?
qui dov'è il segno ?
(*Egli legge*) « ...ma non mi richiede
di niente... » Volete seguitare ?

FRANC. Guardate il mare come si fa bianco !

PAOLO. Leggiamo qualche pagina, Francesca !

FRANC. Guardate quello stormo
di rondini, che arriva e segna l' ombra
sul bianco mare !

PAOLO. Leggiamo, Francesca.

FRANC. E quella vela ch'è sì rossa che
par foco !

PAOLO. (*leggendo*). « Certamente, dama — dice
allora Galeotto — ei non si ardisce,
nè vi domanderà mai cosa alcuna

per amore, perchè teme, ma io
ve ne priego per lui, e se bene io
non vi pregassi, sì lo doveresti
voi procacciare, perchè non potresti
voi più ricco tesoro conquistare ».
Et essa dice...

(*Paolo trae leggermente Francesca per la mano*).

Ora leggete voi
quel ch'essa dice. Siate voi Ginevra.
Sentite come odorano
le violette
che abbandonaste? Via, leggete un poco!

(*Le loro fronti si avvicinano chinandosi sul libro*).

FRANC. (*leggendo*). « et essa dice: Io lo so bene, et io
ne farò ciò che mi comanderete.
E Galeotto dice: Gran mercè,
dama. Io vi prego che voi gli doniate
il vostro amore... » (*Ella s'interrompe*).

PAOLO. Leggete ancora!

FRANC. No, non vedo più
le parole.

PAOLO. Leggete: « Certamente...

FRANC. « Certamente — dice essa — io gli prometto;
ma che egli sia mio et io tutta sua,
e che emendate sien tutte le cose
mal fatte... » Basta, Paolo.

PAOLO. (*Leggendo con voce divenuta roca e tremante*).
« Dama, dice esso, gran mercè; baciatelo,
a me davanti, per cominciamento
di vero amore... » Voi, voi! che dice essa?
Ora che dice? qui. (*I loro volti pallidi sono chini sul libro, così che le guance si sfiorano*).

FRANC. (*leggendo*). « Dice: di che
io mi farei pregare? più lo voglio
io che voi... ».

PAOLO. (*seguitando soffocatamente*). « E si tirano da parte.
E la reina vede il cavaliere

che non ardisce di fare di più.
Lo piglia per il mento e lungamente
lo bacia in bocca... »

(*Egli fa quell'atto istesso verso la cognata, e la bacia. Quando le bocche si disgiungono Francesca vacilla e s'abbandona sui guanciali*). Francesca!

FRANC. (*con la voce spenta*) No, Paolo!

IV.

GIULIETTA E ROMEO.

Tragedia in cinque atti di GUGLIELMO SHAKESPEARE.
Scena II dell'atto II.

Quanta forza, quanta passione, quanta vita in questa scena! ma quanta dolcezza, quanta soavità!

Qui non è il nibbio che piomba inesorato sulla preda, non l'aquila che sfida superba il sole! Qui non sono che lodole e usignoli! È notte! Una magnifica luna rischiara pietosamente la scena. Ai trilli degli augelletti si sposano le voci argentine dei due innamorati! Com' è difficile a voler ritrarre tutta la schietta soavità di questa scena, senza cadere in isvenevolezze!!!...

GIARDINO DEI CAPULETI.

Splende la luna. ROMEO *entra.*

ROM. L' amore irride solo colui che non fu mai ferito da' suoi dardi. (*Giulietta si mostra al verone*) Che veggo? Qual luce scende da quel verone? Ah! l'Oriente è quello, e Giulietta n'è il Sole! Sorgi, bel Sole, sorgi ed ecclissa quest' invida Luna, che mal patisce che tu, vergine del suo culto, splenda più chiara di lei. Spoglia le bende tue, dacchè le sei fatta incresciosa, e muta la bianca

tunica della verginità nel roseo mantello dell'amore. Ah! sì, Giulietta, sei tu... cuor mio. Oh dirti almeno potessi tutto che io sento per te! E' sembrami vederla parlare, e niun suono ascolto della sua voce.... Ma i suoi occhi favellano eloquenti, ed io loro risponderò. — Troppo fui temerario! a me non parlava. I due astri più belli del firmamento, chiamati ad illuminare altri mondi, pregarono gli occhi di lei ad assumere il posto loro. Ma se anche quegli occhi brillassero nell'etere celeste, lo splendore delle sue guance oscurerebbe tutte le altre stelle, come il raggio del sole rende pallidi i lumi del nostro emisfero. Oh! sì, se quelle luci fossero nel cielo, gli uccelli ingannati dal chiarore che se ne diparte canterebbero per tutta la notte, credendo salutare l' aurora. — Ecco, essa declina il suo volto su quella mano di rose.... Oh foss'io il guanto che quella mano ricuopre, onde essere al contatto di quella tenera guancia!

GIUL. Oimè!

ROM. Favella! Oh! parla di nuovo, bell'angelo, parla un'altra volta. Nell' altezza in cui ti discerno, tu mi appari raggiante come un celeste messaggiero, che agli occhi de' genuflessi mortali sfolgora un istante, e scompare.

GIUL. O Romeo! Romeo! perchè sei tu Romeo? Disconosci tuo padre; rinnega il tuo nome; o, se meglio l' ami, giura d' essermi amante, e cesserò d'appartenere ai Capuleti.

ROM. (*a parte*). L'udrò io ancora, o risponderò a queste parole?

GIUL. Non v'ha che il tuo nome che mi sia nemico; e cessando d' esser de' Montecchi, non a te rinunzieresti. Or che è un nome per te? Il fiore che chiamiam rosa, con ogni altro nome rosa pure sarebbe, e con profumi egualmente eletti empirebbe le aure. Or tu, Romeo, rinunziando al tuo nome, non meno conserveresti le doti che m'han presa di te. Oh! abbandona dunque tal nome che non fa parte dell' esser tuo, ed abbine in ricompensa tutta me stessa.

Rom. Ubbidisco al tuo detto; mi sia nuovo battesimo l'amore; chiamami tuo amante; io non sono più Romeo.

Giul. Che ascolto! Chi sei tu, che nascosto fra le tenebre spii i miei segreti?

Rom. Non ho nome, mio bell'angelo, per dirti chi io mi sia; abborro il mio nome perchè è odiato da te.

Giul. Questa voce m'è nuova ancora; ma pur la riconosco. Oh! di', non sei tu Romeo, della stirpe dei Montecchi?

Rom. Nol sono, amore, se essendolo ti dispiaccio.

Giul. Oh! come entrasti tu qui? ed a qual fine? I muri che circondano questo giardino sono ardui, e pressochè inaccessibili; e il luogo in cui stai ti sarà tomba, se alcuno de' miei ti sorprende.

Rom. Coll'ali dell'amore valicai l'altezza di que' muri, chè barriera non v'ha al prepotente amore: tutto che amor può tentare, amor l'osa; onde a' tuoi non ebbi riguardo allorchè qui venni.

Giul. Ma se qui ti colgono, ti uccideranno sotto i miei occhi.

Rom. Oimè! ben più gravi pericoli vi sono per me in que' tuoi occhi, che in tutte le armi che lo sdegno potesse far loro impugnare. Addolcisci gli sguardi tuoi, e sarò invulnerabile per loro.

Giul. Oh! per tutto il mondo non vorrei che quivi ti vedessero.

Rom. Avvolgerommi nel mio mantello, per sottrarmi ai loro sguardi; ma se tu non puoi amarmi, mi sarà grato che qui mi ritrovino. Ben più dolce mi sarebbe il terminare la vita sotto i loro colpi, che il protrarla diserta d'ogni consolazione.

Giul. Ma chi ti fu guida a questi luoghi?

Rom. L'amore... che m'infuse il suo genio, com'io diedi a lui gli occhi miei. — Odi: io non appresi l'arte del navigante; ma fossi tu oltre i più remoti mari, orridi d'infiniti scogli, non esiterei un istante a dar le vele ai venti per approdare al lido che serbasse un tanto tesoro.

Giul. Se questo velo di tenebre, che mi ricuopre, non mi togliesse a' tuoi sguardi, tu vedresti come il rossor della

modestia mi colorisca le gote per la ricordanza dei sospiri che mi udisti esalare testè. Oh foss' io stata più cauta! e ritrattar potessi le proferite parole! — Ma vano è il desiderio: lungi sia dunque da me ogni sembianza simulata. — Mi ami, Romeo? So che risponderai affermando; e il tuo affermare mi empirà di gioia.... Oh! non proferir giuramenti che mal t'impedirebbero di divenire spergiuro; perocchè le infedeltà degli amanti si hanno in conto di giuochi dell'amore. Gentil Romeo, se m'ami, dillo con fede schietta; dillo con quel candore ch'è affine solo della verità. Ma forse di me mal pensi, perchè sì tosto mi arresi a' voti tuoi.... Ah! se ciò è, riprenderò un aspetto severo, e disdirò quella confessione che in altra guisa ritrattar non vorrei per tutti i tesori del mondo.... — Forse però, amabile Montecchio, troppo affettuosa ti sembro, e temi sia in me soverchia la femminile leggerezza. Oh! se ciò credi, male credi; e più fedele mi troverai d' ogni altra che ostenti maggiore ritrosia. Sì, forse più cauta io doveva essere, lo confesso: ma le parole che per sorpresa intendesti, esprimevano veracemente il mio cuore, e rivelavano con ingenuità i sentimenti.

Rom. Giulietta, pel sacro astro che inargenta le cime di questi alberi ti giuro....

Giul. Non giurare, non giurare per quell' astro incostante che muta forme sì spesso; temerei che il tuo amore non divenisse mutabile al par di lui.

Rom. Per che giurerò dunque?

Giul. Non giurar per nulla, o se giurar pur vuoi, giura per te stesso, per te ch'io adoro, e a cui mi affiderò.

Rom. Se mai fu amore al mondo....

Giul. Fermati: Non dir per anche. La tua presenza mi colma di gioia; ma di lieto augurio non m' è lo stringere in questa notte il legame del nostro amore: con troppa inconsideratezza, troppo temerariamente formato, stretto colla rapidità del lampo, forse rapido come il lampo si discioglierebbe. Amabile Romeo, siedi a' tuoi lari; il

germe d' amore che è in noi, e di cui siam fatti consapevoli, potrà essere divenuto un bel fiore al nostro primo colloquio. Addio, addio: possa tu godere d'un sonno sì dolce, come dolce è la pace che mi empie il seno.

ROM. Oh! così dovrò partirmi?...

GIUL. Che chiedi di più?...

ROM. La fede del tuo amore....

GIUL. Te l'impegnai prima che la chiedessi, e vorrei averlati ad impegnar una seconda volta.

ROM. Forse ritormela vorresti? perchè ritorrestila, amore?

GIUL. Solo per ridonartela, e farti accorto di mia sincerità. Oh! Romeo! il mio amore per te è vasto come l'Oceano; come l'Oceano è inesauribile: e più verso te ne spando più n'ho copia; chè entrambi immensi, infiniti sono. Ma odo qualcuno che si avanza... Mio amico, addio! (*la Nutrice dal di dentro della casa chiama Giulietta*) Sono da te, buona nutrice.... Amabile Montecchio, rimanti ancora un istante, chè in breve tornerò (*entra*).

ROM. Oh fortunata, fortunata notte! eternamente mi starai scolpita nell'anima. (*Giulietta apparisce di nuovo*).

GIUL. Anche alcune parole, Romeo, e poi addio. Se questo tuo amore intende ad onorevoli fini, se scopo dei tuoi voti è la nostra unione, rispondimi dimani col mezzo che te ne offrirò, e dimmi in qual luogo, in qual tempo riempirai la sacra cerimonia. A questa allora verrò per deporre a' tuoi piedi tutte le mie ricchezze, e seguirti, mio fido, sino agli estremi del mondo. (*la Nutrice dal di dentro chiama Giulietta*) Son con voi, madonna. — Ma se le tue mire altrove si volgessero, se... (*la Nutrice ripete la chiamata*) Intesi, madonna, son con voi. — Se mal mi apposi nel crederti mio amante, desisti, te ne scongiuro... (*la Nutrice di nuovo*)... Vengo, vengo, madonna... desisti dal ricercar di me, e abbandonami in preda a tutto il mio dolore.

ROM. Così possa l'anima mia....

GIUL. Mille volte addio! (*scompare*).

ROM. Oh! mille volte infelice d' esser privato della tua pre-

senza! L' amore vola verso l' amore coll'ardore con cui il giovane studente fugge i suoi libri; l' amore dividendosi dall'amore, prova la tristezza che sente il discepolo richiamato allo studio del suo maestro odioso (1). (*si allontana lentamente, Giulietta ritorna*).

GIUL. Romeo! Romeo! Oh avessi la voce del falconiere, per richiamare a me quell' amabile uccello! ma nella schiavitù è arduo parlare ad alta voce... Se altrimenti fosse vorrei empire l'aria dei miei gridi, e affaticar gli echi col nome del mio Romeo.

ROM. È l' amor mio che proferì il mio nome? Oh come gli accenti d'un'amante risuonano dolci e chiari nel silenzio della notte! Di qual celeste melodia inebriano l'orecchio che gli ascolta!

GIUL. Romeo!

ROM. Giulietta!

GIUL. A quale ora dimani manderò il mio messaggio a te?

ROM. Alle nove.

GIUL. Non lo dimenticherò, sebbene per arrivarvi tanto tempo abbia a trascorrere... Ma perchè ti chiamai? Io più non me ne rammento.

ROM. Resterò qui finchè te ne sii ricordata.

GIUL. L'oblierò sempre se ti vedrò vicino a me, e solo mi pascerò del piacere di contemplarti.

ROM. Ed io resterò teco per fartelo sempre obliare, e obliare vicino a te tutto l'universo.

GIUL. Il giorno omai spunta... vorrei che tu fossi partito; ma che non fossi andato più lungi da me di quello che vada da un fanciullo l'animaletto ch'egli ha preso, e a cui talvolta allenta il laccio, senza però reciderlo; tanto il suo amore s'oppone alla di lui libertà.

ROM. Oh divenissi io l'augelletto prigioniero fra i lacci tuoi!

GIUL. Lo divenissi! Io pure lo vorrei, mio amico, quantunque allora forse accader potrebbe che ti togliessi la vita

---

(1) Abbiam tradotto alla lettera.

colle troppe carezze. Addio, addio; e in quest' *addio* è infusa tanta dolcezza, che lo ripeterei finchè il mattino ne venisse a sorprendere (*rientra*).

ROM. Possa discendere il sonno su' tuoi occhi, come la pace nel tuo cuore; e foss' io quel sonno e quella pace che riposano sovra sì care membra! — Ma tosto me ne voglio andare dal mio Padre Religioso per istruirlo della mia lieta ventura, e chiedere i suoi consigli (*esce*).

V.

GL'INNAMORATI.

Commedia in tre atti in prosa di CARLO GOLDONI
Scena II dell'atto I.

EUGENIA *e* FULGENZIO.

Ed eccoci all'amore... come dire?... borghese, casalingo... colle sue smorfie, colle sue bizze, coi suoi dispetti, colle sue ire, co' suoi temporali, coi suoi rasserenamenti!!! E con che rapidità, con che verità si passa da questi a quelli, da quelle a queste!... E come è facile da tanta schiettezza paesana saltare a piè pari nella volgarità!... Che intonazioni civettuole occorrono a rappresentar tutta la civetteria de' colori adoperati dall'autore!!! Che finezza di espressione! Niente Rubens! Niente pennellate a bioccoli che vi abbagliano! Tutto è calmo, riposato: ma quanto efficace, quanto vero! In ciascuna delle intonazioni che si dovrebbero usare in questa scena di amore, domina sempre il metallo argentino... Argentino quando Fulgenzio dà di *cagna* e di *crudele* all'amante; argentino fin quando egli si batte a due pugni la testa!...

Eug. Serva umilissima, signor Fulgenzio. (*affettando allegria*).

Fulg. Quest' umilissima si poteva lasciar nella penna.

Eug. Mi scappò, non volendo. La riverisco. Che fa? Sta bene?

Fulg. Eh, sto bene io. Ed ella come sta? (*intorbidandosi un poco*).

Eug. Benissimo. Ottimamente.

Fulg. Me ne consolo. È molto allegra questa mattina.

Eug. Quando sono in grazia sua sono sempre allegrissima.

Fulg. (C'è del torbido: non mi vorrei inquietare; ma ho paura non potermi tenere).

Eug. Che dice ella di queste belle giornate?

Fulg. Con questo *ella*, con questo *ella* mi ha un pochino sturbato, signora mia.

Eug. Questa mattina sono stata in complimenti e mi è restato il *lei* fra le labbra.

Fulg In complimenti con chi?

Eug. Con certe amiche che sono venute a favorirmi. Anzi mi hanno detto, che vogliono venir questa sera, per condurmi a spasso con loro.

Fulg. E che cosa avete risposto?

Eug. Che ci anderò volentieri.

Fulg. Senza di me?

Eug. Sicuro.

Fulg. Mi piace. S'accomodi.

Eug. Oh! bella! Mi avete mai condotta voi una sera a spasso?

Fulg. Non vi ho condotta, perchè non mi avete comandato di farlo.

Eug. Eh dite, perchè avete degli altri impegni.

Fulg. Io? Che impegni?

Eug. Eh via, che serve? Se avete in casa qualche mazzo di carte che vi avanzi, favorite portarmelo, che mi divertirò un poco dopo cena a giuocare una partita con mia sorella.

Fulg. Che novità è questa? Che discorso è questo? Cosa c'è sotto a questo vostro ragionamento?

Eug. Niente, signore. Faccio per non andare a letto sì presto. Voi avete fretta di partire la sera, e vi compatisco,

perchè avete i vostri interessi, avete degli affari importanti, ed io starò a divertirmi con mia sorella, o anderò a spasso colle mie amiche.

FULG. Eh signora Eugenia, ci conosciamo.

EUG. Prenderete anche ciò in mala parte?

FULG. Ci conosciamo, vi dico, ci conosciamo.

EUG. Si, ci conosciamo e ci conosciamo.

FULG. Ma il mio servitore in casa vostra non ci verrà più.

EUG. Che importa a me, che ci venga nè il servitore, nè il padrone?

FULG. E già; queste sono le solite sue buone grazie.

EUG. Ha tabacco?

FULG. Se sono andato a far quattro passi con mia cognata...

EUG. Che cosa c'entra vostra cognata? che importa a me di vostra cognata?

FULG. So quel che dico; e non avrete più il divertimento di tirar giù quel balordo del mio servitore.

EUG. Mi meraviglio di voi, che parlate così. Vi torno a dire, non m'importa nè di lui, nè di voi.

FULG. Nè di me? Non v'importa di me? Nè di lui, nè di me? Non ve n'importa? (*passeggiando in giro con sdegno*).

EUG. Fermatevi che mi fate girare il capo.

FULG. Nè di lui, nè di mè. (*si dà un pugno nella testa*).

EUG. Facciamo scene?

FULG. Nè di lui, nè di me. (*si batte il capo a due mani*).

EUG. Animo, finiamo queste sguaiaterie (*fra lo sdegno e l'amore*).

FULG. Non posso più. (*si abbandona sopra una sedia*).

EUG. Avvertite che siete pazzo davvero.

FULG. Son pazzo, son pazzo! (*seguita a battersi*).

EUG. Non la volete finire? (*con un poco di tenerezza*).

FULG. Cagna! Crudele!

EUG. Bell'amore! A ogni menoma cosa subito si sdegna, va in bestia, non può soffrir niente il signor delicato. Finalmente chi vuol bene ha da compatire; e ad una donna le si deve donar qualche cosa. Bella maniera di farsi amare.

FULG. Sì, avete ragione.

EUG. Ogni giorno siamo alle medesime.

FULG. Compatitemi: non lo farò più.

EUG. Non mi fate di queste ragazzate, che non ne voglio.

FULG. Andrete a spasso questa sera? (*ridente, amoroso*).

EUG. Se mi parrà. (*scherzando con amore*).

FULG. Con chi anderete?

EUG. Eh! (*come sopra*).

FULG. Con me anderete?

EUG. Sicuro! (*ironica*).

FULG. Non volete venire con me? (*un poco sdegnato*).

EUG. Se ci veniste volentieri.

FULG. Mia cara Eugenia, possibile che ancora non siate certa dell'amor mio? In un anno incirca, che ho la consolazione della vostra amicizia, vi ho date scarse prove d'amore? Ancora mi volete fare il torto di dubitarne? So che vi sta sul cuore quella povera mia cognata. Ma sapete il debito, che mi corre. Mio fratello che l'ama teneramente, me l'ha con calore raccomandata. Sono un galantuomo, sono un uomo d'onore. Non posso abbandonarla, non posso trattarla con inciviltà; se siete una donna ragionevole, appagatevi dell'onesto, compatite le mie circostanze, e per l'amor del cielo, Eugenia mia, non mi tormentate.

EUG. Via, avete ragione. Non vi tormenterò più. Compatitemi; conosco che ho fatto male...

FULG. Basta così, che mi si spezza il cuore per la tenerezza.

EUG. Mi vorrete sempre bene?

FULG. Credetemi, che domandandomi questa cosa voi mi offendete.

EUG. Ve la domando perchè vorrei sentirmela replicare ogni ora, ogni momento.

FULG. Sì, cara, ve ne vorrò in eterno; e se il cielo vuole, non passerà gran tempo, che sarete mia.

EUG. E che cosa aspettate?

FULG. Il ritorno di mio fratello.

EUG. Non potete maritarvi senza di lui?

FULG. La convenienza vuol ch'io l'aspetti.

EUG. Io lo so perchè differite.

FULG. E perchè?

EUG. Perchè avete paura di disgustare vostra cognata.

FULG. Maledetta sia mia cognata; maledetto sia, quando parlo.

EUG. Eccolo qui, non si può parlare.

FULG. Ma se sempre mi provocate.

EUG. Mi voglio mettere a non dir più una parola.

FULG. Non potete parlare senza dire delle sciocchezze?

EUG. Le sciocchezze le dite voi, signor insolente.

FULG. Or ora vi faccio vedere un qualche spettacolo.

EUG. Ehi, chi è di là?

FULG. Non chiamate. (*arrabbiato*).

EUG. Pazzo.

FULG. Anderò via.

EUG. Andate.

FULG. Non ci tornerò più.

EUG. Non m'importa.

FULG. Diavolo, portami! Portami, diavolo. (*parte correndo*).

EUG. Che vita è questa! Che amor maledetto! Non posso resistere, non posso più! (*parte*).

DELL'UBRIACHEZZA.

I.

NERONE.

Commedia in cinque atti in versi di PIETRO COSSA
Scena VIII dell'atto II.

Mettiamo qui due esercizi per le intonazioni dell'ubriachezza. Abbiamo scelto questi due, come quelli che posson quasi servir di base alle altre intonazioni dell'ubriachezza, le quali dovendo rappresentare l'uomo

in istato anormale e indeterminato, possono essere isvariatissime.

Ho messo qui intera la scena di Nerone, per le moltissime difficoltà che presenta allo studioso, a cagione della sua progressività! Nerone comincia a parlare senza che abbia bevuto un sol gocciolo di vino; chiude la scena che è ubriaco fracido!!! Pensi dunque il mio giovane lettore a quali e quante graduali e naturali stranezze deve abbandonarsi il personaggio durante tutta la scena!

In vino veritas, suona l'adagio: e il carattere di Nerone salta fuori qui tutto d'un pezzo, colle sue stravaganze feroci, co' suoi cachinni sguaiati;... or facendo smorfie e sberleffi, or lasciandosi andare a un grido selvaggio, stonato, che mette paura e ribrezzo!

Ho detto graduali e *naturali* stranezze. Sì, naturali! Un uomo nello stato di Nerone e coll'indole sua può ben lasciarsi andare nella realità a ogni stravaganza, ma non deve mai dimenticare lo scolaro come sulla scena non sia altra realità ammissibile, fuor di quella che è chiusa nei limiti consentiti dall'arte.

NER. Che da questo nappo
come dai labbri d'una cara donna
mi sia dato suggere l'oblio
d'ogni umano fastidio! — Il nappo pieno
è il maggior dei poeti, — e dagli acuti
effluvj della magica bevanda
si crea nell'aria il sogno dilettoso
ch'inebria la mente, e ingiovanita
l'eleva al regno della poesia! —
Mi piace la taverna quando ride

il mio pensiero; anch'essa mi risplende
come il triclinio imperiale. (*Volgendosi e vedendo Atte ch' è rimasta sempre silenziosa in fondo della scena*) E stai
lì muta?

ATTE. Ascolto.

NER. E non mi lodi?

ATTE. (*avanzandosi*). Io piango
su te, Nerone!

NER. Non ti pigli l estro
Di darmi lezione di morale
filosofia; da Seneca già n'ebbi
troppe, sebben lo stoico traesse
non conforme la vita ai fieri scritti;
pur morì fieramente. Oh, l'opportuna
morte che gli mandai? Quell'ostinato
declamator mi deve la sua fama.
(*Porgendola ad Atte*).
Io t'offro questa tazza: un inno al Dio
del piacere!

ATTE. (*ricusa la tazza; Nerone alza le spalle e la tracanna*).
Insensato, il Dio che invochi
è il tuo peggior nemico. Io vo' parlarti,
unir dovessi la parola estrema
all'estremo sospiro, e s'ascoltavi
pur or codardamente le rampogne
del primo ch'incontrasti sulla via,
ascolterai me pure. E sei tu forse
il successor dei Cesari? Gli oppressi
popoli di Germania, ancor non vinti,
fasciano i corpi sanguinosi, e nuove
nel fondo de' lor boschi impenetrati
preparano battaglie: alla congiura
tendon gli orecchi gli altri confinanti
e l'odio stesso del romano nome
unisce i Galli che ne son vicini
ai remoti Britanni. A tanti esterni

nemici dell'imperio, aggiungi i tuoi
eserciti, rissosi, malcontenti,
e questa plebe che ti sta d'intorno
piena d'odio e di fame. E tu, Nerone,
che fai? Come provvedi alla ruina
che ti minaccia? Tu canti: e allorquando
è d'uopo di mostrarsi eroe sul campo,
ti piace meglio il plauso tributato
all'eroe della scena. Oh per gli Dei
tutelari di Roma e dell'imperio,
vergognati, Nerone! Esci di questo
ozio una volta, e non per prodigate
vane magnificenze, ma per grido
di fatti generosi in te risorga
la maestà del popolo di Roma.

NER. (*dando in uno scoppio di riso*).
La maestà di Roma! Io ne conosco
una soltanto, e si dimostra al guardo
dai teatri ch'ho alzato e dalle terme,
solida maestà; tormento ai ferri
de' barbari venturi. In me pur troppo
finisce il sangue della casa Giulia,
ma non degenerai. Taccio d'Augusto,
l'istrïone più abile che mai
recitasse una parte imperïale
sulla scena del mondo; a lui successe
Tiberio, un furbo che gittò sugli altri
i suoi delitti, e si nascose in Capri
beffatore di Roma e de' Quiriti.
Che dire di Caligola? Volea
Endimïone novo innamorare
la luna e poi fe' console un cavallo;
e il Senato approvò, forse credendo
che in mezzo a tante bestie consolari
stesse bene un quadrupede. Mio zio
Claudio è un proverbio: istorico e filosofo
spinse la vista fra gli antichi Etruschi,

ma non seppe gli affari di sua casa;
lui vivo, la sua moglie si sposava
ad un altro, e poichè l'ebbe ammazzata,
stupidamente l'aspettava a cena.
(*Riempie un'altra tazza e beve*).
Ecco i miei quattro antecessori!...

ATTE. L'ombra
degli altri giovi al tuo splendore; puoi
aver gloria immortale, e ti procuri
l'infamia?

NER. Ignoti cosa siano i morti?
Fantasmi ciechi e sordi. — È ver, nel vecchio
mondo abitava la virtù; lo giurano
gli storici; ma quel povero mondo,
com'è destino delle vecchie cose,
più non si trova, e il suo maggior campione
a Filippi si dolse amaramente
di morir virtuoso. In quanto a' boschi
impenetrati di Germania, abbiamo
aquile da mandare a fare il nido,
e punirem l'ingiuria, onde fu reo
l'esercito di Gallia. La minuta
plebe, lo so, soffre la fame e impreca;
ma son vôte parole: essa nel core
m'ama perchè conosce che non sono
io ch'ho bruciato i campi di Sicilia
e dell'Egitto; negherò gl'incensi
a Giove Pluvio. — Oh, ancora un altro nappo,
ho sete. —

ATTE. Bevi, inebriati, fanciullo,
e, uguale al pazzo, esulta della casa
che ti crolla sul capo! Vuoi vedere
l'imperio tuo? Lo guarda ne' frantumi
di questa tazza. (*Piglia dalle mani di Nerone la tazza
e la getta per terra*). Fate saturnali
sopra tutta la terra, o genti schiave,
e alzate l'inno della gran vendetta;

la terribile via del Campidoglio
che i vostri Re salivano in catene,
è divenuta via d'una taverna,
e la spada di Cesare cadeva
di mano all'ubriaco successore!

NER. (*tentando di alzarsi e traballando*).
Dunque raccogli quella spada; al fianco
la cingerò domani, ora m'abbaglia
il lampo suo. — Cacciato ho fuor di sella
la brutta cura che il poeta Orazio
fa galoppar compagna al cavaliero,
e mille fantasie tutte gioconde
mi scherzano d'intorno. Atte, va', scegli
le piú candide rose, e d'odorosa
corona adorna le mie tempie; i fiori
nascondono le rughe, e in questa notte,
qual mi chiamasti, vo' parer fanciullo,
ed un fanciullo pazzo e innamorato.
Spirante voluttà dai cari sguardi,
e stanca di sue danze ella m'aspetta....
Egloge!...

ATTE. Di te, pubblico istrïone,
degna è la saltatrice! I baci tuoi
li raccogli dal fango.

NER. È così bella
Egloge!

ATTE. Bella!

NER. E tu, Atte, mi sei
in ogni giorno più odiosa.

ATTE. E ardisci
di dirlo a me?

NER. Perchè stupirne? Il vero
emerge dalle spume del falerno,
come Venere un tempo uscì da quelle
del mare.... Ma non farne grave conto;
benchè odïosa eserciti dominio
sulla mia volontà. — Tu ridi? Ancora

non ho potuto ucciderti!

ATTE. (*andando con impeto verso Nerone*).
Malnato,
ed hai fidanza che non sorga alcuno
che possa uccider te?

NER. (*retrocedendo spaventato*). Quale maniera
d'argomentare è questa?... Ed io son solo,
per Ercole? e potresti.... Olà, soldati! ..
È strano: mi si muove sotto i piedi
la terra.... e niuno m'ode.... I pretoriani....
Menecrate!...

ATTE. Codardo!

MENECR. (*entra e va verso Nerone*). Ho provveduto.
Feci condurre una lettiga.

NER. (*abbassandosi su lui*). O dolce
Menecrate, sostieni col tuo braccio
l'Imperatore.... Uccider me!... chi mai
l'oserebbe?

MENECR. (*sostenendolo*). Fu sempre un'ardua cosa
l'andar diritto e solo quando s'esce
d'una taverna.

ATTE. E l'han chiamato un Dio!

MENECR. (*con un sogghigno volgendosi ad Atte*).
In altri tempi; adesso è men che un uomo.
(*Escono dalla taverna*).

II.

IL CODICILLO DELLO ZIO VENANZIO.

Commedia in tre atti in prosa di P. FERRARI.
Scena VII e seguenti dell'atto II.

Bortolomeo invece è tutto compreso della sua situazione, e se ne vergogna e vuol nasconderla e fa ogni sforzo per mantenersi sulle gambe.... Parla con lentezza e con ricercatezza. L'*erre* è già compromessa:... quasi

condannata! Il vino, oltre a quello più comune delle lacrime, gli fa un curioso effetto; gli fa sentir viva e forte la grande dignità del padrone di casa! Tutti debbono inchinarsi d'innanzi a lui!... Non è il padre soltanto, ma anche il genitore!... Non solo il marito, ma il consorte!... E va almanaccando comicamente sulla differenza di queste sue qualità!!! Ogni tanto il cervello annebbiato gli fa chinare il capo peso sul petto;... ma lo rialza subito con comica disinvoltura.

La intonazione serba per quasi tutta la scena una tal quale solennità esagerata che fa ancor più ridevoli le stramberie che a Bortolomeo escon di bocca strascicate, smozzicate, quasi inarticolate!

La parola non deve esser sillabata col regolare movimento delle labbra, della lingua, dei denti; ma colla gola soltanto, badando di tener quasi sempre le labbra e i denti semiaperti.

CAROLINA. Mamma, andiamolo a cercare!...

TERESA. A cercare chi?

CAR. Il babbo.

BORT. *entrando*). Il babbo è qui! Cosa vuoi dal babbo? Un par di scoppole?

CAR. (*a Teresa che vorrebbe rispondere*). No; per carità, mamma, non gli rispondete! è anche più arrabbiato del solito!... Fatelo, per non darmi un altro dolore!

TER. (*si arrende e si riempie la bocca d'acqua*).

CAR. (*piano*). Povera mamma! Grazie!

BORT. (*viene avanti e siede alla tavola ch'è in mezzo*). Infamità! (*Dà un pugno sulla tavola*). Due contro uno! Brigantaggio! (*Con un ringhio*). Uhm!

TER. *inghiotte l'acqua e dice piano a Carolina*). Vuoi sapere chi sono i due contro uno?

CAR. Chi?

TER. Vin bianco e vin nero! Brutto rospo!

CAR. (*fa un gesto per raccomandargli che taccia*).

TER. (*si riempie subito da capo la bocca*).

BORT. Cosa brontolate voi due? Abolisco i rosari... e molto più le litanie! (*a Carolina*). Tu a letto, a dormire!... March!...

CAR. Sì, babbo (*s'avvia*).

BORT. Fare il suo dovere prima! — Baciare la mano al padre!

CAR. Sì, babbo (*viene a lui*).

BORT. (*guardandola con un misto di ubriachezza e di commozione*). Perchè il padre... figliuola mia!... anche quando è un vizioso di un coccodrillo, uno scandaloso, rovinatore delle sue creature... è sempre padre!... Padre coccodrillo!... ma padre, con relativo cuore! (*si asciuga la fronte, e cercando che Carolina non vegga si asciuga gli occhi*). Baciate la mano!

CAR. Sì babbo... e anche la fronte!

BOR. Non la fronte!... Perchè baciando la fronte del padre... sentireste il fiato del genitore!... e questa sera il fiato del genitore non è fiato da padre! — A letto!

CAR. Sì, babbo. (*Fa un gesto supplichevole a Teresa, poi dice*): Buona notte, babbo! Buona notte, mamma! (*esce*).

BORT. Tu potevi bene darle la buona notte!

TER. (*coll'acqua in bocca si occupa ad accendere una candela che pone sulla tavola*).

BORT. Perchè non le hai data la buona notte?

TER. (*c. s.*).

BORT. Ti ha forse fatta arrabbiare? Eh? — Ohe! dico!... parlo teco, vè!... Io chiedo, interrogo, abbasso una dimanda!... T'ha fatta arrabbiare?

TER. (*c. s.*).

BORT. (*irritato ancor più*). Vuoi rispondere sì o no, o debbo alzarmi in piedi?

TER. (*dopo un piccolo movimento, come per inghiottire l'acqua, si ferma viene a Bortolomeo, e gli fa cenno che ha male ai denti*).

BORT. Ah!... anche male ai denti!... Ogni giorno una nuova

piaga sociale!... — A voi venite qui. (*Trae di sotto la giacca un involto, ne leva fuori due scialli a fiorami e dice*): Vedete? questo è lo sciallo per la figlia... e questo è lo sciallo per la genitrice madre! Ultima moda inglese di Parigi!... — Io ho bevuto!... Ma questi sono gli scialli del rimorso!... e saranno gli scialli del perdono coniugale!... Prendete, ve li regalo!... E domani, sfarzo — Prendi — Teresa. — Teresa!... prendi questi scialli, vipera! (*dà un pugno sulla tavola*). Comando e voglio e abbasso l'ordine!

TER. (*prende gli scialli e li getta dispettosamente in terra verso il fondo*).

BORT. (*inferocito si alza*) Giur' al mondo! Che ammutinamento è questo, tizzone d'averno!... Bada che ti guarisco io, sai, i denti!... guarigione radicale! estrazione del dente... e dente in gola! con un colpo solo!

TER. (*non potendo più, inghiotte l'acqua, e fa per parlare, ma subito si pente e torna in fretta ad empirsi d'acqua la bocca*).

BORT. Sì, sì... tieni dell'acqua in bocca! Così non insulterai il consorte medesimo. — Ma che si raccolgano, e subito, gli scialli dal pavimento del suolo!

TER. (*coll'acqua in bocca e fremendo fa atto di sdegnoso rifiuto*).

BORT. (*furioso*). Teresa! L'epoca dell'estrazione del dente si approssima! — Prendi su quegli scialli!... Prendi su quegli scialli, se no, ti dirò io quello che ne farò!...— No? Non vuoi raccogliere gli scialli? — Li porterò a regalare a quella matta della *Mandolina!*—(*Fa un passo*).

TER. (*sputa fuori tutta l'acqua e scoppia così*): Ah! A quella birbona poi no! Neanche per vergogna di farsi sentire!... Eccolo lì, come una bestia!,.. con quella faccia da cadavere risuscitato... pieno di vino, che se si mette un dito tra i denti se lo tocca... e per farmi tacere, due scialli!... Non taccio neanco per due tappeti!...

BORT. Prendi quegli scialli (*imperioso*).

TER. Sì, che li prenderò... ma non per farne sfarzo domani,

no! — Li prenderò, ma non per far dire ai zelanti che io ti mando in malora! Li prenderò, ma per insegnarti a pensare prima ai debiti, e non a scialacquare i quattrini! Li prenderò, perchè piuttosto che in mano a quella birbona, è meglio che vadano all'inferno!... (*prende gli scialli e li getta dalla finestra*).

BORT. (*furioso e fuor di sè*). Va' a letto!

TER. No! Ho detto di sì? Se ho detto di sì mi sono sbagliata! Voglio star levata e cantare!

BORT. Teresa!... Va' a letto....

TER. La la ra la! la la ra la!

BORT. Ah! Le vuoi! Le vuoi per forza? (*la prende per le mani e la scuote*). Bada che te le do.

TER. (*senza intimorirsi e lasciandosi scuotere*). La la ra la! la ra la la!

BORT. Giur' al mondo, sta' zitta.

TER. La la ra la la!

BORT. Ah! strega d'una moglie di Putifarre!... (*la fa cadere in ginocchio e alza il pugno*).

TER. (*con un grido*). Aiuto... *Bussano. Teresa e Bortolomeo non si muovono. Si bussa di nuovo*).

TER. Chi è la? (*immobile*).

Una voce da uomo. Aprite.

BORT. (*è sempre immobile*).

TER. Ma chi è?

La voce. È la forza! (*l'uscio è aperto dal di fuori ed entrano due guardie*). Siamo noi.

TER. (*alzandosi subito e andando con mal piglio verso le due guardie*). Cosa vogliono loro qui? Perchè hanno sentito che mio marito mi voleva picchiare? E se lui mi vuol picchiare, cosa c'entrano loro! — È il mio uomo!... è padrone di farmi quello che vuole!

Prima guardia. No, buona donna.

TER. Non sono una buona donna niente affatto!... Sono una pettegola!... che l'ho provocato, che gli ho mancato di rispetto!... E lui deve farsi rispettare!... E faceva benissimo a picchiarmi!... E loro verranno quando li

chiamerò io! — Povero Bortolomeo, vi domando perdono!

Prima guardia. Quello che volete: ma non siamo qui per questo. Bisogna che vostro marito venga con noi per un altro affare.

TER. *alle guardie e atterrita*). Per un altro affare!? (*a Bortolomeo*). Per un altro affare?!... Ah! brigante, indovino!... Eri con Domenichino!... Eri col manutengolo del gobbo!...

BORT. (*drammaticamente e solenne*). Io era... con me medesimo!... Io era il manutengolo di me medesimo!... Io era il gobbo di me medesimo! Sono per altro innocente... Sangue ci fu!... ci fu guerra civile!... Ma io mi tenni lontano dalla carneficina!... — Lo ripeto dinanzi al cielo, agli uomini e alla forza armata!... Sono innocente!... e mi abbandono da patriota alla mia barbara pianeta!... (*ostentando un'eroica rassegnazione come un romano da commedia*). Monsù le bracadier!... (*si abbottona l'abito e si mette una mano nella bottoniera*). Sono pronto! Procedasi!

CAR. (*entra succintamente vestita, e avvolta in uno sciallo*). Oh!... mio Dio!... babbo!... Anche il babbo!

TER. (*affranta*). Anche lui! (*le due donne piangono*).

BORT. (*ostentando c. s. e con pretesa indifferenza alle guardie*). Signori... vi presento la consorte... e mia figlia... (*A Teresa e Carolina*). Vi presento due onorevoli della pubblica sicurezza! Non piangete!... Vedete! io sono sereno! Sorridasi!...

TER. Aspetta!...— Signore guardie, solo un momento (*prende in fretta le cose che poi dà a Bortolomeo*). Prendi, porta teco il tabarro!... Questa berretta!...

CAR. *medesimamente*). Questo paio di calze!... questa pagnotta!

TER. (*di nascosto*). Questi pezzi di sigaro... che non te li trovino... tè!... anche i fiammiferi!... E scusami... e dammi un bacio! Perdonami, caro, perdonami! (*profondamente commossa piange*).

CAR. Babbo, un bacio!... (*piange dirottamente*).

BORT. (*commosso ma pur sempre da ubriaco*). Moglie, figlia!... sì, vi bacio!... e vi giuro che sono innocente! — Ma come voi due!... (*Più commosso*). Poverette!... siete due sante!... E io sono un coccodrillo, un vile mostro di Africa!... Che sono ubriaco!... Ma lo so! — lo capisco!... E non vorrei essere ubriaco!... solo per poter piangere da uomo!... e avere il diritto di benedire la mia creatura da genitore! Ma non debbo perchè sono ubriaco!... Oh! Dio superiore!... Perchè sono ubriaco?... Creature... baciatemi, perdonatemi! — Sono ubriaco! ma lo capisco!... e piango!... (*con sforzo si separa da loro*). E basta così!... La forza mi contempla!... (*Torna a ostentare indifferenza e sorriso, si rimette la mano nella bottoniera e dice alle guardie*): Eccomi a loro!... e come veggono, io non piango!... io anzi sorrido!... e si vada pure al patibolo... che io sorrido! e grido: Viva la patria! (*esce eroicamente a passo lento e maestoso: le guardie lo seguono*).

CAR. Ah, povere noi, povere noi!

TER. (*cade svenuta*). Come farò senza questo mio uomo!

CAR. (*le cade in ginocchio accanto e si abbandona nelle sue ginocchia. Piangono entrambe*).

DELL'ARTE ORATORIA.

I.

FILIPPO.

Tragedia in cinqe atti in versi di VITTORIO ALFIERI
Scena V dell'atto III.

Poche parole pei tre esercizi che seguono.

Primo; Gomez fiero, truce, inesorabile, che spiega tutti i suoi sentimenti senza mezzi termini, senza via

nascosta!!... Egli va diritto alla mèta. La sua intonazione è cupa, sorda, quasi gutturale! Poi: Leonardo, il quale rappresenta qui l'ipocrisia. Non meno fiero, non meno truce di Gomez, egli va come lui diritto alla mèta; ma il suono della sua voce non è terribile come i pensieri che la muovono. Nel compiere il preteso mandato che, meschino servo, ha avuto di vendicare la oltraggiata maestà di Dio, ha parole di furore, come chi dicesse, obbligato. La intonazione generale della sua orazione è un misto d'invettive e di compassione.

E finalmente Perez, l'avvocato della difesa, onesto, aperto, dolce!... Dovendo confutare le parole degli avversari, si trova nel caso di dover qua e là la intonazione serena, piana, persuasiva, mescolare or con la espressione feroce di Gomez, or con quella coperta di Leonardo. Egli vuol andare diritto al suo scopo per le vie del cuore, e cerca e trova accenti di ineffabile soavità.

I.

GOMEZ. Io parlerò dunque primiero; io primo
l'ira d'un padre affronterò; chè padre
tu sei pur sempre; e nel severo ad arte,
turbato più che minaccevol volto,
ben ti si legge che se Carlo accusi,
tu il figlio assolvi; e annoverar del figlio
non vuoi, nè sai, forse i delitti tutti. —
Patti in voce proporre ai ribellanti
Batavi, a Carlo un lieve error parea:
or ecco un foglio a lui sottratto; iniquo
foglio, dove ei patteggia in un la nostra
rovina e l'onta sua. Co' Franchi egli osa

trattare, ei, sì, cogli abborriti Franchi:
qui di Navarra, Catalogna, ed altre
ricche province al trono ispano aggiunte
dal valor de' nostri avi, indi serbate
da noi col sangue e sudor nostro, infame
qui leggerete un mercimonio farsi.
Prezzo esecrando di esecrando aiuto
prestato al figlio incontro al padre, andranne
parte sì grande di cotanto regno
dei Franchi preda: e impunemente oppressa
sarà poi l'altra dal fallace figlio
di un re, il cui senno, il cui valor potria
regger sol, non che parte, intero il mondo.
Ecco qual sorte a noi sovrasta: — Ah! cari,
e necessari, e sacri, i giorni tuoi
ci sono, o re; ma necessaria, e sacra
non men la gloria dello Ispano impero.
Del re, del padre insidiar la vita
misfatto è orrendo; ma il tradire a un tempo
il proprio onor, vender la patria (soffri
che io 'l dica) orrendo è forse al pari. Il primo
puoi perdonar, che spetta a te; ma, l'altro?...
E perdonarlo anche tu puoi: — ma, dove
aggiunto io 'l veggio a sì inauditi eccessi,
che pronunziare altro poss'io, che morte?

II.

Leonar. Onnipossente Iddio, di me tuo vile,
ma fido servo, espressamente or sciogli
tu la verace lingua. È giunto il giorno,
l'ora, il momento è giunto, in cui d'un solo
folgoreggiante tuo sguardo tremendo
chi lungamente insuperbì ne atterri.
Me sorger fai, me difensor dell'alta
tua maestade offesa; a me tu spiri
nel caldo petto un sovrumano ardire:

ardir pari alla causa. — O della terra
tu re, pel labbro mio ciò che a te dice
il Re dei re, pien di terrore, ascolta.
Il prence, quegli ch'io tant'empio estimo,
che nomar figlio del mio re non oso;
il prence orridi spregi, onde non meno
che i ministri del cielo, il ciel si oltraggia,
dalla impura sua bocca, ei mai non resta
di versar: mai. Le rie profane grida
per fino al tempio ardimentoso innalza;
biasma il culto degli avi; applaude il nuovo;
e s'egli regna un dì, vedremo a terra
i sacri altari, e calpestar nel limo
dal sacrilego piè quanto or d'incensi
e di voti onoriam; vedrem.... Che dico? —
Se tanto pur la fulminante spada
di Dio tardasse, io nol vedrò; vedrallo
chi pria morir non ardirà. Non io
vedrò strappar il sacro vel, che al volgo
adombra il ver, ch'ei non intende, e crede;
nè il tribunal, che in terra raffigura
la giustizia del cielo, e a noi più mite
la rende poscia, andar vedrò sossopra,
come ei giurava; il tribunal, che illesa
pura là fede, e l'onta altrui ci serba.
Sperda il ciel l'empio voto; invan lo speri
l'orrido inferno. — Al Re sovrano innalza,
Filippo, il guardo; onori, impero, vita,
tutto hai da lui; tutto ei può tor; se offeso
egli è, ti è figlio l'offensore? In lui,
In lui sta scritta la fatal sentenza:
leggila; e omai non la indugiar.... Ritorce
le sue vendette in chi le sturba, il cielo.

III.

PEREZ. Liberi sensi a rio servaggio in seno
lieve il trovar non è; libero sempre
non è il pensier liberamente espresso,
e talor anco la viltà si veste
di finta audacia. — Odimi, o re; vedrai
qual sia il libero dir; m'odi, e ben altro
ardir vedrai. — Supposto è il foglio; e troppo
discordi son tra lor le accuse. O il prence
di propria mano, al parricidio infame
si appresta, e allor co' Batavi ribelli
a che l'inetto patteggiar? dei Franchi
a che i soccorsi? a che con lor diviso
il paterno retaggio? a che smembrato
il proprio regno? — Ma, se pur più mite
far con questi empi mezzi a sé il destino
ei spera, allora il parricidio orrendo
perchè tentar? perchè così tentarlo?
imprender tanto, e rimanersi a mezzo:
vinto da che? — S'ei lo tentò in tal guisa,
più che colpevol, forsennato io 'l tengo.
Ei sapea, che in difesa dei re sempre
(anco odiandoli) a gara veglian quelli,
che da lor traggon lustro, oro e possanza.
Tu il figlio hai visto, che fuggiasi? ah! forse
visto non l'hai, fuorchè con gli occhi altrui.
Ei venga; ei s'oda; ei sue ragion ne adduca;
ch'ei non t'insidia i giorni, io 'l giuro intanto,
sovra il mio capo il giuro; ove non basti,
su l'onor mio; di cui nè il re, nè il cielo,
arbitri d'ogni cosa, arbitri sono. —
Or che dirò della empietade, ond'osa
pietà mentita, in suon di santo sdegno,
incolparlo? Dirò.... Che val ch'io dica,
che sotto un velo sagrosanto ognora,

religion chiamato, havvi tal gente
che rei disegni ammanta, indi, con arte,
alla celeste la privata causa
frammischiando, si attenta anco ministra
farla di inganni orribili e di sangue?
chi omai nol sa? — Dirò ben io che il prence
giovine ognor d'umano core e d'alti
sensi mostrossi; all'avvenente aspetto
conformi sensi; e che speranza ei dolce
crescea del padre dai più teneri anni:
e tu il dicevi, e tel credea ciascuno.
Io 'l credo ancora perchè uom mai non giunse
di cotanta empietade a un tratto al colmo.
Dirò, che ai tanti replicati oltraggi
null'altro ei mai che pazienza oppose,
silenzio, ossequi e pianto. È ver che il pianto
anco è delitto spesso; havvi chi tragge
dall'altrui pianto l'ira... Ah tu sei padre;
non adirarten, ma al suo pianger piangi;
ch'ei reo non è ben infelice è molto. —
Ma se pur mille volte anche più reo,
che ognun qui 'l grida, ei fosse; a morte il figlio
mai condannar nol può, nè il debbe un padre.

II.

GIULIO CESARE.

Tragedia in cinque atti di GUGLIELMO SHAKESPEAR
Scena II dell'atto III.

Terzo cittadino. Alla tribuna, Antonio, alla tribuna!

ANTONIO. Per la deferenza che mostraste a Bruto, mi tengo a voi accetto.

Quarto cittadino. Che dice di Bruto?

Terzo cittadino. Dice che, per l'amore che gli portiamo, si crede a noi caro.

Quarto cittadino. Ben farà non isparlando di Bruto.

Primo cittadino. Quel Cesare era un tiranno.

Terzo cittadino. Sì; e benedetta fu l'ora che ce ne redense.

Secondo cittadino. Silenzio... udiamo quel che Antonio sa dire.

Antonio. Amici, romani, concittadini... porgetemi attento ascolto: vengo a seppellir Cesare, non a laudarlo. Il male che gli uomini fanno vive dopo di loro, come il bene è sovente sepolto colle loro ossa. Tal sia di Cesare. Il nobile Bruto vi disse che Cesare fu ambizioso? Se ciò è vero, ei fu in grave colpa e severamente l'espiò. Qui col consenso di Bruto e de' suoi fidi, perocchè Bruto è uom d'onore, e i suoi compagni van rispettati, venni per inaugurare i funerali di Cesare, che mi fu amico in vita, che sempre giusto m'apparve; ma che Bruto uom d'onore, ambizioso trovò.—Ambizioso? oh, lo era ei forse allorchè empiva Roma di cattivi, i cui riscatti feano pingue il pubblico tesoro?... Ambizioso? oh, lo era ei quando gemeva sui mali del povero, e con le lagrime generose si querelava pel manomesso popolo?... Ah, se l'ambizione riveste forme siffatte, di qual luce più pura potrà risplendere la virtù?... Ma Bruto dice ch'ei fu ambizioso; e Bruto, o cittadini, è uomo d'onore. Voi però tutti vedeste come tre volte alle feste lupercali gli presentassi regia corona, e come tre volte ei la rifiutò. Fu quella ambizione?... Bruto il credè, e niuno certo vorrà negare esser Bruto uomo d'onore; nè per disdirlo favello, ma per parlar di Cesare quello che conosco. Voi tutti l'amaste un tempo, e non senza perchè: or che vi trattiene dal compiangerlo estinto? — O ragione, tu disertasti le menti degli uomini, e rifuggita ti sei fra le belve! — Compatitemi, amici, siate meco pii: il mio cuore è là, in quel feretro con Cesare, con quel magnanimo sventurato!

Primo cittadino. E' parmi non mal dica.

Secondo cittadino. Se ben consideri, ne trarrai quale ingiustizia abbia patito Cesare.

Terzo cittadino. Pur troppo lo credo, e temo non venga un peggiore al suo posto.

Quarto cittadino. Notaste quelle parole: « Tre volte rifiutò la corona? » Dunque non era ambizioso.

Primo cittadino. Se ciò è ne pagheranno il fio i suoi uccisori.

Secondo cittadino (*additando Antonio*). Anima virtuosa! a forza di piangere, i suoi occhi son rossi come le bragie.

Terzo cittadino. Non v'è in Roma cittadino più nobile di Antonio.

Quarto cittadino. Ma udiamolo... ei torna a dire.

Antonio. Ieri ancora le parole di Cesare risuonavano pel mondo: ed oggi eccolo giacente al suolo, senza che uomo, qual sia più povero, s'inchini innanzi a lui!... O cittadini, se in me fosse talento invido e sedizioso, potrei nuocere a Bruto e a' suoi, spingendovi alla rivolta. Ma questo in me non è: e sopporterò prima che a voi e a me e all'estinto venga fatto oltraggio, anzichè indurvi ad insorgere contr'uomini di tanto onore. — Ma ecco un foglio che porta il suggello di Cesare, e ch'io rinvenni nella sua stanza: è il suo testamento. Oh, i comizi adunati intendano questi suoi ultimi voti, che, perdonatemi, non posso ora farvi palesi... e correranno tutti a baciar le piaghe di Cesare, ad asciugare ogni stilla del sacro suo sangue, ad implorare uno de' suoi capelli qual pegno di memoria che tramanderanno di generazione in generazione, fino alla più rimota posterità.

Quarto cittadino. Esponine il testamento! leggilo senza più, Marco Antonio.

Tutti i cittadini. Il testamento, il testamento?... Udiamo l'ultima volontà di Cesare.

Antonio. Moderatevi, nobili amici, non è debito ch'io il legga. Intempestivo sarebbe ora il farvi noto quanto Cesare v'amò. I vostri cuori non sono di ferro, non sono di marmo... sono cuori di uomini: ed uomini essendo, diverreste furiosi, se vi leggessi gli estremi

voleri di Cesare, se vi dicessi com' ei vi facea suoi successori.

Quarto cittadino. Leggete il testamento: leggetelo, Antonio... vogliamo udire il testamento di Cesare.

ANTONIO. Non vorrete usar moderazione? non vorrete indugiare qualche altro tempo? Ah, che troppo già dissi, oimè! e troppo temo aver già nociuto agli uomini onesti che pugnalarono Cesare.

Quarto cittadino. Coloro uomini onesti? Son traditori!

Tutti i cittadini. Il testamento, il testamento!

Secondo cittadino. Furono scellerati assassini!... Leggete il testamento!

ANTONIO. Obbligarmi dunque volete a quest'atto periglioso! Ebbene, segnate un circolo intorno al corpo di Cesare, e fate ch'io vegga l'autore di quest'ultima volontà. — Scenderò ora io? Me ne darete licenza?

Tutti i cittadini. Scendete, scendete.

Secondo cittadino. Venite fra noi. (*Antonio discende dalla tribuna*).

Terzo cittadino. Appressatevi, Antonio.

Quarto cittadino. In circolo, amici, in circolo.

Primo cittadino. Allontanatevi dal feretro, non toccate il sacro corpo.

Secondo cittadino. Largo ad Antonio! largo al nobile Antonio!

ANTONIO. Non vogliate soffocarmi, amici... fatevi in largo.

Tutti i cittadini. In largo!... addietro, addietro!... in largo!

ANTONIO. Ora, se avete lagrime, apprestatevi a versarle. — Cittadini, a voi è noto — e come nol sarebbe? — questo pallio che cuopre gli avanzi del gran Cesare. Il giorno primo ch'ei l'indossò, vi sarà, spero, ugualmente presente, ch' e' fu il giorno in cui fiaccò la baldanza dei Nervi. Ora, mirate, è in questo pallio, è da questo lato che insinuossi il pugnale di Cassio; mirate qual larga piaga aprì in questo seno l'invido Casca! E il colpo di Bruto il vedete voi? Vedete com' è profondo, come feroce!... Eppure Bruto era l'a-

more di Cesare; Bruto era da lui diletto come figliuolo, e giudicar potrete della sua tenerezza, sapendo come questo colpo fosse quello che l'abbattesse non per la maggior violenza con cui veniagli inflitto, ma per la nera ingratitudine dalla quale andava accompagnato. O sommi Dei! fu questo sol colpo che gli insanguinò il cuore; fu sol per questo che, inorridito, si coperse gli occhi; e desistendo dalla difesa, cadde e spirò ai piedi della statua di Pompeo. Qual morte, concittadini, qual fiera morte! Ma il colpo che abbattè quegli che avea domato il mondo, atterrò noi pure; noi pure al suolo adeguò, e fece alzare al tradimento la sanguinosa testa. — Ora siete commossi, lo veggo: ora provate che sia pietà. Ah, risparmiate queste generose lagrime, virtuosi uomini, trattenetele anche per poco. Finora non vedeste che il mantello insanguinato del nostro Cesare; guardate ora lui stesso barbaramente trucidato. (*Strappa il pallio in cui era avvolto Cesare*).

Primo cittadino. Spettacolo miserando!

Secondo cittadino. Oh, nobile Cesare!

Terzo cittadino. Infausto giorno!

Quarto cittadino. Oh, infami traditori!

Primo cittadino. Sanguinosa vista!

Secondo cittadino. Vendetta, vogliam vendetta! corriamo a vendicarci. Morte... incendii... strage... non rimanga un traditore!

Antonio. Fermatevi, concittadini....

Primo cittadino. Fermiamoci... ascoltiamo Antonio.

Secondo cittadino. Ascoltiamo, seguiamolo, moriamo con lui.

Antonio. Generosi amici, pietosi amici, non vogliate farmi strumento di qualche feroce rivolta. — Coloro che compierono questa uccisione, sono uomini d'onore, e sebbene io non sappia qual cagione a tanto gli spinse, pure vo conscio di lor saviezza e so che di ciò vi daranno le meglio appaganti ragioni. Non vengo dunque, amici, per sorprendere insidiosamente i vostri cuori,

nè oratore mi son io come è Bruto; solo vengo qual tutti mi conoscete, uomo schietto e sincero amatore del mio amico. E ben se 'l sanno coloro che mi diedero facoltà di fare di lui pubblicamente l'elogio, chè in me non sono nè grazie oratorie, nè giustezza di discorso, nè metodo nel dire, nè potenza d'espressione. Ingenuo espongo il pensier mio, e per cosa l'espongo che a voi tutti è nota: addito le piaghe di Cesare, e ad esse lascio la cura di parlar per me: tale infine mi son io, cui del tutto è sconosciuta quella grand' arte della parola, che soggioga gli animi e infiamma il sangue. Ma se tale io fossi qual è Bruto, e Bruto fosse Antonio, potrei allora accendere gli spiriti vostri, e far che da ogni ferita di Cesare uscisse una voce che spingesse a ribellione fin le pietre di Roma.

Tutti i cittadini. Ribellione, ribellione!

Primo cittadino. Fuoco alla casa di Bruto!

Terzo cittadino. Morte ai cospiratori! morte!

ANTONIO. Uditemi ancora per poco, concittadini, anche per poco.

Tutti i cittadini S'ascolti Antonio, il magnanimo Antonio!

ANTONIO. Dove correte, amici? A qual' opera vi apparecchiate? Voi stessi nol sapete. E in che meritò Cesare finora sì bene di voi? Oimè! mal dir lo sapreste. Io adunque ve 'l chiarirò, io ve ne farò consci: ed ecco a ciò il suo testamento, che innanzi vi porgo.

Tutti i cittadini. Ah, è vero... il testamento... udiamo il testamento.

ANTONIO. Eccolo: ed ha il suggello di Cesare. — Ad ogni cittadino romano ed a ciascuno di voi, legava l' infelice settantacinque drammi (1).

Secondo cittadino. Oh, nobile Cesare! Vendicheremo la tua morte

Terzo cittadino. Oh, real Cesare!

---

(1) Moneta greca.

ANTONIO. Uditemi pazienti.

Tutti i cittadini. Silenzio, olà.

ANTONIO. Di più, v'ha lasciato tutti i suoi giardini insieme coi lieti campi posti al di là del Tevere; e ve li ha lasciati come luoghi d'ameno diporto, in cui poteste ire coi vostri figliuoli a ricrearvi. — Oh, generoso Cesare, quando rinascerà un uomo simile a te?

Primo cittadino. Non mai, non mai!.. Venite, andiamo ad abbruciare il suo corpo sulla sacra piazza e cogli ardenti tizzi ad incendiare tutte le case dei traditori.

Secondo cittadino. Correte a prender fuoco.

Terzo cittadino. Struggete questo tavolato.

Quarto cittadino. Valetevi di banchi, di porte, di finestre, di quanti combustibili vi si presenteranno alle mani. (*I cittadini escono come portando il cadavere*).

ANTONIO. Ora fruttifichi questo germe; e tu, sedizione, il seconda e spiega il tuo volo sanguinoso dove meglio t'aggrada.

DELLE NARRAZIONI E DESCRIZIONI.

La narrazione è l'esposizione di un fatto che in una scena, in una qualsiasi situazione forma quasi un carattere a sè. Ho detto *quasi*, poichè non consento col Dubroca nello stabilire che « la narrazione debba essere staccata da tutto ciò che la precede e la segue per mezzo delle intonazioni che le son proprie, così che gli ascoltatori non possan mai confonderla con ciò che non le appartiene ».

La intonazione deve avere il carattere delle cose e dei fatti che si raccontano; e sta bene: ma in modo che non si dimentichi mai la situazione e il carattere del personaggio che racconta. Bito, come s'è visto (vedi a pag. 134 la descrizione della festa circense),

non descrive la festa in un momento di abbandono, ma di gioia feroce! Quella festa circense è un' onta per la persona a cui egli fa la narrazione.... E per far codest'onta risaltar maggiormente, egli darà alle sue parole accenti di profonda amarezza, d' ira profonda.

Egisto invece ha nella sua voce un misto di semplicità, di dolcezza, direi quasi di trepidazione e di gagliardìa. Dimesso, pensando e dicendo di avere ucciso un uomo; terribile, ricordando il come lo ha ucciso.

Egli, nella descrizione del fatto, si vede ancor di fronte quell'uomo, ode ancor la sua voce minacciosa, sente quel suo pugnale strisciargli la pelle, e....

È finito!... Segue terribilmente, e sfida e combatte le arroganze del nemico; ma non ha più d' uopo di parole per mostrar ciò che egli fece:... l'ascoltatore ha già indovinato tutto con quell'e... terribile, feroce, sospeso. Ricompostosi dall' effetto che ha prodotto nell'animo suo il ricordo di quell'incontro, non ne sente più che la conseguenza: per le parole « trafitto nel sangue ei giace » non gli bisognano più intonazioni gagliarde!... « La cosa è andata così; io non ci ho colpa... » par dica; e proferisce quelle ultime parole, ritraendosi quasi. La difficoltà dunque, pare a me che stia nel dare alle parole del dialogo nello scontro tutta la energia possibile, non dimenticando di serbar sempre lo stato d'animo in cui si trova il narratore.

Avverta il giovane che nulla richiede così minuziosa osservazione, come la esposizione e descrizione di un fatto: ogni più piccolo accessorio dà rilievo all'insieme del quadro. Nella descrizione di Bito, mol-

titudine immensa, irrequieta; poi muta, ansiosa; poi fischiante e imprecante e plaudente... e da ultimo fremente e supplicante: il fiero disprezzo per Cesare che dorme si mesce al ruggito leonino contro Messalina che volge il pollice a terra. Nella descrizione di Egisto abbiamo arroganza e minaccia da un lato, legittima difesa dall'altro; poi ira a stento frenata, poi sfrenata; poi falsa richiesta di mercede, e compassione; poi ritorno immediato ad ira ancor più viva !!!..

Vi hanno avvenimenti che esigono una esposizione calma e semplice; ve n' hanno che la esigono rapida e animata. Qui domina il dolore, lì la indignazione: questo dev'essere animato dall'espressione della gioia, quello dall' espressione dell' indifferenza.... E altri ve n'hanno in cui son tutte racchiuse le varie intonazioni, or dovendosi proferire le parole di un morente, ora di un ubriaco, ora d'un cospiratore, or d'un disperato, ora d'un pauroso, e via discorrendo.

E gl'immediati passaggi da una intonazione all'altra subordinate al genere e alla situazione del personaggio, costituiscono appunto la maggior difficoltà a render con efficace evidenza i fatti che si vogliono esporre.

I.

MEROPE.

Tragedia in cinque atti di VITTORIO ALFIERI
Scena II dell'atto II.

Io m'era al vecchio genitor di furto
sottratto, incauto, e già più mesi attorno
men giva errando per città diverse,
quando oggi alfin qui m'avviava. Un calle

stretto e solingo che ai pedon dà via
lungo il Pamiso, con veloci piante
venia calcando, impazïente molto
di porre il piè nella città, che mostra
mi fea da lungi, vaga e in un pomposa,
d'alti palagi e di superbe torri.
Quand'ecco, a me dicontro altr'uom venirne
più frettoloso assai; son d'uom che fugge
i passi suoi, giovin l'aspetto, gli atti
arroganti, assoluti; ei di lontano
con man m'accenna, ch'io gli sgombri il passo
Angustissimo il loco, ad uno appena
adito dà; sul fiume alto scoscende
il mal sentier per una parte; l'altra,
irta d'ispidi dumi, assai fa schivo
d'accostarvisi l'uom. Il modo spiacque
a me, libero nato, uso soltanto
d'obbedire alle leggi, e a ceder solo
ai più vecchi di me; m'inoltro io quindi:
ei, con voce terribile: « Ritratti,
o ch'io .. » mi grida. Ardo di sdegno allora.
« Ritratti tu » gli replico. Già presso
siam giunti; ei caccia un suo pugnal dal fianco
e su me corre; io non avea pugnale,
ma cor; lo aspetto di piè fermo; ei giunge,
io sottentro, il ricingo, e in men che il dico,
l'atterro; invan dibattesi; il conficco
con mie ginocchia al suol; sua destra afferro
con ambe mani; ei freme indarno, io salda
glie la rattengo, immota. Quando ei troppo
debil si scorge al paragone, a finta
mercede viene; io 'l credo, il lascio; ei tosto
a tradimento un colpo, qual qui il vedi,
mi vibra; i panni squarcia; il colpo striscia,
lieve è il dolor, ma troppa è l'ira; io cieco,
di man gli strappo il rio pugnal;... trafitto
nel sangne ei giace.

II.

ORESTE.

Tragedia in cinque atti in versi di GIOVANNI RUCELLAI

IL CORO descrive nell'atto I la lotta magnanima e pietosa sostenuta da Oreste e Pilade presso al tempio di Diana di Tauride.

Questa mattina all'apparir dell'alba,
Andand'io per far mondi alquanto innanzi
Gli erbosi sassi del liquido fonte,
Che scendesser là giù le mie compagne
A portar della Diva i sacri veli,
Veder mi parve, e non mi parve, andare
Due giovan di nascoso dietro al tempio:
Poscia un pastor, che capre ivi guardava,
E stava sopra 'l vertice del monte,
Gli discoverse, e me primieramente,
Et a un tratto le labra al corno pose,
E sonò tanto forte, che d'intorno
Ognuno corse con gran furia al suono.
Come s'avvider ch'eran discoperti,
Si ritrasser guardando verso noi,
Come leon, ch'àn visto i cacciatori;
E quando parve lor non esser visti,
Si miser a fuggir come due cervi
Là oltre per la via della marina.
Il pastor pel cammin di sopra il lito
Li seguitava tuttavia gridando.
Allor salir sopra un pescoso scoglio.
Era la barca lor quivi nascosta,
Non so ben dove ma la nuova forma
Sembrava agli occhi miei ch'esterna fusse.
Questa un da poppa, e l'altro dalla prora,
Come s'una cassetta d'api fusse,
Con mirabil destrezza in mar gittaro;

E quel che di persona era più grande,
Vi saltò sopra, e nel saltar la mano
Porgea sempre a quell'altro confortando:
Ma quei, che del pastor corsero al suono,
Eran già scesi in su l'asciutta arena
Con bastoni, con grida e dardi e sassi,
Or di costa, or di sopra et or da' fianchi,
Facendo a quelli una spietata guerra.
Già eran ambedue dentro la barca,
Et ambedue a gran furor di remi
Tentavan dall'arena di spiccarla,
Nè si potea per la vadosa spiaggia
Muover la barca fra l'arena e l'acqua:
Il che sentendo il giovin, quel maggiore,
Che ancor fu il primo a saltar nella barca,
Saltò nell'arenose onde marine,
Armato con la spada, e con lo scudo:
Poi poggiò 'l petto e tutta la persona,
E spinse il legno, e fu sì grande l'urto,
Ch'andar lo fece un lungo tratto in mare.
Ei non trovando resistenza alcuna
Alla sua possa, perchè l'acqua cede,
Cadde implicato in su le negre arene;
Nè pria fu 'n terra, che gli furo addosso
Chi gli prese le gambe e chi le braccia,
Chi lo tenea per le bagnate chiome.
Più volte si levò 'l furor d'intorno,
Più volte fe' di sangue l'acqua tinta,
E più volte da' nostri fu ripreso.
Quando l'amico suo, ch'era portato
Dal legno a forza in la contraria parte,
Si gittò tutt'armato in mezzo al mare,
Come tigre, ch'innanzi agli occhi suoi
Visti i figliuoli al predatore in grembo,
Con gran furor si gitti a quelli addosso:
E quando là fu, ove era il suo compagno,
Alzò la spada, e già feriva i nostri,

Se non che a mezza via ritenne il colpo,
Per non ferir quel che salvar volea.
Insomma tanta fu la sua possanza,
Che lo trasse per forza a quei di mano.
Allor più che mai fu la forza grande
Di tronchi, dardi, sassi, e d'ogn'altr'arme,
Che 'l furor porge, e somministra l'ira.
Dir non saprei! Sembrava un nuvol d'api,
O una negra schiera di formiche,
D'un'antiqu'elce, o di sotterra uscite,
Contr'a due calabron aspri e pungenti.
La gente tutt'addosso era a quel solo,
Ch'avea salvo colui, che cadde in terra,
Costui sostenne l'aspra furia tanto,
Che vide lo suo amico ritto 'n piede;
Poi per un colpo che egli ebbe nel braccio,
Fu costretto lo scudo abbandonare,
Ov'eran fitti una selva di strali,
Ond' il gran petto a largo scuopre, e nuda.
Visto questo il compagno prestamente
Il soccorre, e fra quello, e fra la turba
Si pone a fargli col suo proprio petto,
Per esser grato sì, pietoso scudo.
E disse: or ecco, Pilade, ch'io sono
Venuto qui, o Pilade mia vita,
Pilade vita mia, per darti aiuto.
E poi rivolto a noi gridava forte:
Non date a lui, o gente empia e crudele,
Non date a lui; in me volgete il ferro,
In me che cagion son di tutti i mali:
Eccovi il corpo aperto, ecco la fronte,
Eccovi il collo ignudo, eccovi il petto.
Così diss'egli, e la risposta loro
Fur mille punte, e più di lancie, e spade,
Che gli voltaro al volto, al corpo, al petto;
Et ei nulla apprezzando la sua vita,
Attendea solo a ricoprir l'amico.

Ma che può un contra il furor di tanti?
Molto potè l'amor, lo sdegno, e l'ira,
E la virtù che sè stessa concesse,
Il dolor, la vergogna dell'amico,
Che gli parea vedersi innanzi morto:
Ma che val forza contro a maggior forza?
Già il fiato, ch'in quei corpi non capea,
Con gran singulti gli anelanti fianchi
Scotea, fumando un vapor nero e grosso,
Bagnate tutte l'affannate membra;
Onde pur alla fine stanchi, e vinti,
Di difendersi già non sazi ancora,
Da' pastor nostri sono stati presi,
Che li conducon qui davanti a voi.
Non credo mai d'un giovin tal bellezza
Splendesse sì, nè tanta grazia in volto;
E non credo ch'appena il primo fiore
Della bionda lanugine ancor vesta
Le belle guance, quasi fresche rive
Fiorite di giacinti, e di viole.

III.

LO SPIRITISMO.

Commedia in quattro atti in prosa di Leopoldo Marenco
Scena VII dell'atto IV.

Pietro Branca *e* Renato.

Ren. Pietro! Tu qui?

Pie. Corsi, non appena giunto, alla casa della signora Costanza. Trovai i suggelli alla porta. Chiesi di voi. Mi fu detto che vi avrei trovato in casa Dominici ed ho volato la via. Siamo noi soli, capitano?

Ren. Soli. — Ma tu mi spaventi! Non ti vidi mai la faccia di questo momento. In nome di Dio, parla: perchè questa tua irrequietezza?

PIE. *rimettendosi in calma e fissando gli occhi in quelli del capitano*). Io sono l'uccisore del marchese Ubaldini.

REN. Tu? *quasi con gioia*). Ma no... non è possibile. Tu deliri, Pietro!...

PIE. Non Pietro, Giacomo Brandelli, il guardiano del parco.

REN. Giacomo il guardiano... l'uccisore del marchese Ubaldini? (*va alle due porte e le chiude a chiave*).

PIE. (*freddamente*). Che fate, capitano?

REN. Tu non esci di qui! La tua testa ora mi è garante della sua.

PIE. E, se avessi altra intenzione, sarei venuto a pormi nelle vostre mani, come mi porrò fra pochi minuti in quelle della giustizia? Voi mal mi conoscete, mio capitano.

REN. È vero; mal ti conosco; dunque non perdiamo l'ora. Con me, Giacomo Brandelli, subito con me!

PIE. Dovete prima ascoltarmi. Arriveremo sempre in tempo a salvarla.

REN. Il dibattimento sarà chiuso prima della notte. Oh! per carità... giacchè Iddio ti ha ispirato di non lasciar perire un'innocente, di fare così ammenda del fallo... non indugiamo un momento.

PIE. La Corte d'Assise è a capo di questa via.... Dovete ascoltarmi.... (*con forza*) Io voglio!

REN. Ebbene... parla!

PIE. E giurare che, dopo avermi ascoltato, non vi opporrete alla mia volontà, qualunque sia il mezzo che io abbia scelto a salvarla (*il capitano esita*). Dovete giurarlo!

REN. Lo giuro!

PIE. Tra un'ora io avrò offerta la mia testa al capestro, o il piede ad una obbrobriosa catena, forse per tutta la vita. Morire o vivere infamato in faccia al mondo.... potrò tollerarlo: in faccia a due persone, le sole che amo, che venero, e di cui mi abbisogna la stima e l'affetto, non ne ho nè il volere, nè la forza; e d'al-

tronde sarebbe ingiustizia. Voi, mio capitano, e la signora Costanza. Ascoltatemi. — Io fui soldato. Col capitano Beninvieni, padre della signora, emigrai nel 1831, e combattei le guerre di Spagna. Rimpatriato nel 1864, — il giorno del matrimonio della signora Costanza, che io non avevo mai veduto e che mi richiamò, al primo vederla, la buona memoria del padre suo, mio benefattore, morto appena da un anno — mi decisi ad entrare al servizio del marchese Ubaldini in qualità di guardiano del parco. Desideravo vivere non lontano da lei, per vederla qualche volta e salutarla sul suo passaggio. Qual fama godesse il marchese Ubaldini, inutile che io lo dica: non potete ignorarlo. Io possedevo una figlia, unico frutto d'un amore ardentissimo, che non finì colla morte. Mia figlia era tutto per me. Le correva fatalmente nelle vene il sangue delle Andaluse, e ne aveva la bellezza. Il marchese vide la mia figliuola. — Era un brutale. — Da quel momento pensò a farla sua. Quali arti di seduzione adoperasse, sarebbe troppo lungo a narrarvi e n'avrei troppa vergogna. Io m'ero accorto delle sue mene insidiose, m'era accorto che la mia figliuola — aveva allora diciassette anni, — ignorante del mondo, inesperta, s'era lasciata affascinare dalle parole lusinghiere, dalla esecrata beltà del marchese. Un giorno, rientrando a casa da una ispezione nel parco, lo trovo accanto a lei, in atto di persuaderle non so quale infamia. Mia figlia fugge, non appena mi vede; io mi pianto di contro al marchese e gli dico colla maggiore freddezza: Non sono che il vostro servo, ma il mio onore vale per lo meno quanto il vostro. Se approfittando della mia assenza, v'introdurrete qui, solo una volta, per attentare all'onore di mia figlia, parola di soldato... ch'io lo sappia, e vi freddo!... Da quel giorno il marchese non fu più visto intorno alla mia casa. Mia figlia era mesta, ma rassegnata. Credendo che la lezione avesse profittato, me ne vivevo tran-

quillo. Una notte... Oh! non m'è uscita mai più dal pensiero!... M'ero addormentato, forse da un'ora.... Mi svegliai in sussulto. Fosse rumore inteso nel sonno, fosse presentimento di una disgrazia... il fatto è, che l'inquietezza non mi lasciava pace sotto le coltri. Balzo dal letto.... Corro alla stanza di mia figlia.... Era deserta! Un sudor freddo mi gronda dalle tempia. Mi precipito giù dalle scale. Apro l'uscio.... Giungo al palazzo. La finestra della stanza, ove dormiva il marchese, era illuminata... ed era oltre la mezzanotte. In un lampo sono rientrato nella mia casa. Stacco dalle pareti un'accetta... afferro una scala a piuoli... quella del parco. La finestra è ancora illuminata. Vi appoggio la scala e salgo.... Maledizione!... Un urto vigoroso di spalle la manda in frantumi.... Getta un grido mia figlia.... Il marchese balza dal letto... Stende la mano al tavolino, forse a cercarvi un'arma da porsi in difesa... e mi grida con quanta più voce ha nel petto: Ribaldo!... Ribaldo a me?... Ma non è finita quella parola, che un colpo d'accetta gli ha spaccato le tempia!

REN. Ah!

PIE. Il sangue m'era salito alle narici!... Sentivo bisogno di sangue! E l'accetta balenava già sul capo a mia figlia... ma un grido ch'ella diede me la tolse di mano.... Aveva invocato sua madre!... Sua madre!

REN. Bene ucciso, per Dio! Povero Giacomo!

PIE. Dopo quel grido non vi fu più in me che un pensiero: salvare l'onore a mia figlia. — Dunque fuggire! Così svenuta com'era, me la caricai sulle spalle, e dalla stessa scala addossata alla finestra, calai a terra e fui in un lampo alla casa. — Per salvare l'onore a lei dovevo salvare me stesso; far sparire le traccie del delitto. Ritornai a palazzo. Ebbi il coraggio di risalire nella stanza per tôrre l'accetta dimenticatavi.... Oh! quale orrore: Giaceva nel suo sangue a piedi del letto! Non era la prima morte che usciva dalla mie

mani... ma io aveva ucciso in battaglia; nè mai tanto orrore ebbi come da quella morte, sebbene nessuna fosse più meritata. Tolsi meco la scala; gittai nel fiume l'accetta. Era tempo.... Sentii poco dopo il trambusto che facevasi a palazzo, e giunsero alle mie orecchie le grida della signora Costanza. Oh! quelle grida!... Eppure io aveva vendicato il mio onore!

REN. Come potesti raggiungere il confine?

PIE. Dopo quella scena dolorosa una febbre ardentissima si impossessò di mia figlia. Non potei partire... e fu la nostra salvezza.... Subii, come tutti i servi della famiglia, frequenti interrogatorii. Il pensiero che dominava tutto me stesso, mi diè la calma necessaria ad ingannare ogni ricerca. Mi conoscevano tutti per un integerrimo uomo, per un generoso soldato; i sospetti sparirono presto o piuttosto neppure si formarono sulla mia persona. Tre mesi dopo abbandonava l'Europa. — Giunsi in America Mia figlia morì poco appresso di crepacuore. Mutai il nome, come il dolore, in breve tempo, mi aveva mutato sembianza e incanutiti i capelli. In Italia feci arrivare notizia della mia morte. Il resto della mia vita voi lo sapete. Ieri solamente, credetelo capitano, ebbi notizia dell'accusa lanciata contro la signora Costanza. Uscito dalla nave a diporto per Genova, udii gridare dai monelli lungo le vie: « Processo e dibattimento; una marchesa che uccise il marito ». Dio m'ispirò. Comprai quel foglio... lessi... ed eccomi qui.

REN. Tu sei un grande infelice! Qua la tua mano.

PIE. Grazie! Ora non vi cada una sola delle mie parole. Io non ebbi, da venti anni, che due affetti a cui ho giurato di sacrificare anche il buon nome di tutta la mia vita. Mia moglie e mia figlia. Morte ambedue... ma vivono qui, nel mio cuore, e ne voglio rispettata la memoria. Mi presenterò con voi alla corte, e farò questa sola deposizione: « Signori, io uccisi il marchese Ubaldini... perchè egli mi aveva percosso collo

scudiscio attraverso del viso. Un soldato non tollera oltraggi; mi mancò un'arma per vendicarmi all'istante; mi vendicai nella notte, perchè la mia guancia percossa ardeva sul guanciale e voleva essere lavata dal sangue ». Non una parola di più uscirà dalla mia bocca!

REN. Ma io non lo permetterò. Tu sei un onest' uomo: tu non devi nè morire, nè soffrire pena obbrobriosa. — Tu dirai la verità... o io per te la dirò.

PIE. Capitano, voi giuraste di rispettare la mia volontà!...

REN. Romperò il mio giuramento, perchè trattasi della tua vita.

PIE. Capitano, se voi non rinnovate ora la vostra promessa.... giuro a Dio che m'ascolta, giuro alla memoria di mia figlia (*cavando una pistola*) io mi faccio balzare le cervella qui in vostra presenza.... e voi avrete perduto Costanza!

REN. No, Giacomo! Te lo prometto!

PIE. Andiamo! (*escono*).

IV.

IL FALCONIERE DI PIETRA ARDENA.

Dramma in versi in tre atti e un prologo di LEOPOLDO MARENCO
Scena III dell'atto I.

FULBERTO.

Ora m'ascolta: Appena spunti l'alba
va' in falconaia e recati sul braccio
il *Girifalco* e il falco *Randïone*.
Ma nel prenderli, bada: abbian calato
già sugli occhi il cappello. Il *Girifalco*
e il *Randïon* non ti verrian sul braccio
senza assaggiarsi e di becco e d'artiglio.
Il *Montanin*, lo *Sagro* ed il *Laniere*,
da più gran tempo ammaestrati, al braccio
puoi fidarli del Tonio. In falconaia
resti il falco *Gentile* e il *Pellegrino*.

Scenderete ad Ormea. Vuol quel marchese,
che a Pievetta conobbe il buon governo
de' miei falchi, acquistarli alle sue caccie.
Tu gli dirai che a Pietra Ardena ferve
l'opera delle scuri; ond'io m'astenni
dal venirti compagno. Or dunque attendi
a quel ch'io dico: Non appena in groppa
sian gli strozzieri, e tu sul pugno a questo
poni il *Girfalco*, a quello il *Randione;*
Manieri entrambi, assai bene *appugnati*,
e fatti *Altani*, in caccia di cornacchie.
Il *Girifalco*, uscito di cappello,
vola per punta e dà del petto al vento.
Non un sibilo, sai, dallo strozziere,
sebben lo vegga sormontar la preda
d'incredibile altezza. E suo costume,
allorquando di poca ala è il pennuto
a cui fu messo in caccia, in larghe ruote
sollevarsi, portarglisi di sopra,
piombar come saetta indi a ghermirlo.
Ma se la preda è tal che possa stargli
pari di forza e d'ardimento a fronte,
lo vedrai destreggiarsi in mille giri,
or da costa or da tergo; in finti assalti
or piombare, or fuggir finchè non giunga
a ferirlo improvviso e fraudolento
o sul fianco o sul collo. Il *Randione*
che di becco e d'artiglio è più robusto,
qual ch'ella sia la preda, a lei sul dorso
piomba diritto; ma nel duro attacco
non rare volte gli fugge di sotto
ed ei perde sua via. Lo richiamate
e con voci e con sibili, e, col forte
dimenarlo, al suo *logoro*, per poscia,
rimessogli il cappello, ad altra caccia
far che n'esca più franco . . . .
. . . . . .

V.

I NOSTRI INTIMI

Commedia in quattro atti di VITTORIANO SARDOU
Scena XIII dell'atto II

THOLOSAN *e* MAURIZIO

MAUR. (*entrando*). Tu mi cercavi?

THOL. Sì. Sono stato dappertutto.

MAUR. Ero nel bosco.

THOL. Con la signora Caussade?

MAUR. Sì.... e Beniamina.

THOL. Ah! c'era anche Beniamina? (*fra sè*) Meno male! Facciamo prima un'intimazione rispettosa.

MAUR. Hai da dirmi qualche cosa?

THOL. (*prendendolo per le mani*). Sì. Sai quello che dovresti fare?

MAUR. No.

THOL. Fare la tua valigia, e partire col treno che passa alle nove.

MAUR. Per Parigi?

THOL. Sì. E poi di là andare a Bordeaux, poi a...., poi ai Pirenei; e quindi....

MAUR. Ma ti preme molto ch'io vada lontano di qua?

THOL. A me? Figurati! Vorrei vederti all'inferno.

MAUR. E perchè?

THOL. Perchè amerei meglio saperti sott'acqua, che vederti qui occupato a sedurre la moglie d'un amico, e divenire un uomo disonesto.

MAUR. Tholosan!

THOL. Oh! per bacco.... io sono medico, e dico le cose come sono. Via.... una bell'azione, Maurizino, te ne supplico.... vattene. Nel tuo cuore, che d'altronde non è nè migliore, nè peggiore di quello degli altri, c'è un piccolo punto nero incancrenito.... brucialo figlio

mio. Che diavolo!... non si muore per ciò, e la prova si è che io sono qui, e mi son fatta la stessa operazione.

MAUR. Tu?

THOL. O che credi! Ch'io non abbia mai avuto venticinque anni come te? Ch'io non mi sia permesso l'assurdo romanzo di un amore con una donna maritata? E che non le abbia saputo fare prima di te il ragionamento della pera?

MAUR. Della pera!

THOL. Chiamo ragionamento della pera quella serie di argomenti, in virtù dei quali un uomo qualunque persuade una donna, la quale non domanda di meglio che di essere persuasa, che suo marito non è per nulla l'uomo che le convenga, il quale, invece, sarebbe lui.... quell'altro. Lo chiamo il ragionamento della pera, perchè tutta la sua logica si riduce alla seguente leggenda che ti prego di ascoltare attentamente.

MAUR. Sentiamo la leggenda.

THOL. In origine, l'uomo e la donna spuntavano su di un albero, e tutti e due non formavano che un solo frutto, come la pera; l'unione perfetta regnava nei loro semi. Brahama pensa un bel giorno di tagliare in due tutti questi frutti: l'uomo da un lato, e la donna dall'altro; e mescolando poi tutte queste metà in un paniere, dice loro: « Figli miei, ora cercate di riconoscervi; il mio paradiso è per quelli che sapranno ritrovarsi nel mucchio ». Da quel momento ciascuno di noi non essendo che la metà del suo tutto, sente vicino a sè un certo vuoto, si stropiccia, si tasta.... gli abbisogna la sua metà. Egli la cerca tra la folla. È lei.... no; è questa.... forse.... fa un passo.... la metà femminina ne fa un altro.... e si riavvicinano.... si uniscono.... col matrimonio; e allora si avvedono che non vanno punto d'accordo.. . ma è troppo tardi.

MAUR. E allora?

THOL. Allora.... si trova sempre un pezzo di pera.. . celibe, che approfitta del dispiacere cagionato alla signora da questa scoperta, per gettarsi a' suoi piedi gridandole: « Oh! voi siete una pera assai sventurata.... vostro marito non è la vostra metà!.... è tutt'al più un quarto, e anche quel quarto.... insufficiente, meschino, che non può in nessun modo completarvi. Voi siete una pera duchessa.... egli è una pera martina, e anche avvizzita. Io, io sono la vostra metà, o signora. « Lo credete? » « Provate ». « Proviamo ». E l'immoralità della favola si è che quelle due metà si accordano peggio delle altre.

MAUR. Cattivo scherzo!. . Tu parli come un uomo che non ha mai amato.

THOL. E tu.... canaglia, hai la pretesa di amare?

MAUR. Io non l'amo questa donna?

THOL. (*siede presso il piano*). Ma che!... Tu hai venticinque anni.... tu non fai nulla.... ti annoi..., ti si presenta una avventura che lusinga la tua vanità, che ti diverte, ti occupa....

MAUR. (*con calore*). Ti dico che l'amo, l'amo come un pazzo. Sì, ho cominciato come tu dici. Non ho veduto che un giuoco, l'effetto di una immaginazione che si trasporta, quello scambio di civetteria che si mesce sempre nell'amicizia di una bella donna; ma da due giorni, soprattutto da ieri.... dacchè tu stesso mi sforzasti a pensare a ciò che provo, non è più nè capriccio, nè follia, ne vanità, ma è amore, null'altro che amore!

THOL. Ma disgraziato!...

MAUR. Lasciami dire. È tanto tempo che difendi la morale e la ragione. Lascia ch'io difenda la mia causa, quella della giovinezza e del cuore. Provami un poco che non devo amare, mentre amo. E credi che ti ascolti? Che intenda una parola di quello che mi dici? E quando l'intendessi che mi fa la tua morale? Io l'amo; ecco la mia morale, ecco il mio dovere. Io l'amo, e vorrei gridarlo da sopra ai tetti. Io l'amo perchè è bella,

perchè è adorabile, e perchè.... l'amo, capisci? Eccoti delle buone ragioni, le sole che io comprenda.

THOL. Io amo, tu ami, egli ama.... Ma la probità?

MAUR. Qui ti aspettavo; e la virtù, non è vero? Ebbene, io non sono virtuoso. Sì, io sono un colpevole, siamo d'accordo. Tu fai presto, tu, a parlare; ma ordina dunque al mio cuore di regolare i suoi battiti su quelli del tuo orologio. Sono io che conduco il mio amore? è lui che conduce me. E se anche potessi soffocarlo, non lo vorrei.... e se volessi, non lo potrei.

THOL. Oh! oh! dell' Antony! Ma il marito, il marito non conta nulla?

MAUR. Il marito? il marito sostiene la sua parte, ed io la mia. Egli non vede nulla? Tanto peggio per lui. Il matrimonio fu sempre così dal principio del mondo. È colpa mia se l'amante attacca sempre bene, il marito si difende sempre male e la moglie passa sempre al nemico?

THOL. No.... all'amico.

MAUR. Io non sono più l' amico di Caussade, sono il suo nemico, il suo rivale, poichè egli è il padrone del mio bene.

THOL. Del *tuo* bene?

MAUR. Sì, il *mio* bene. Un cuore che è tutto mio.... un amore che mi si offre.... una donna....

THOL. Sua moglie infine....

MAUR. Ebbene, sì, sua moglie.... ecco perchè io lo detesto.

THOL. Scusa, io posi male la questione. Dal momento che sua moglie è tua e che l'imprudente è lui ... tu hai ragione. Caussade ha il torto. Abbasso Caussade, morte a Caussade.

MAUR. Tholosan, non far dello spirito.

THOL. (*prendendo mazza e cappello*). Hai detto tutto?

MAUR. Sì.

THOL. Hai deciso di non partire?

MAUR. Per i Pirenei?... altro che!...

THOL. E a continuare?

MAUR. Lo credo io!

THOL. Allora ti prevengo che tu vedi in me un campione dichiarato del marito.

MAUR. Oh! Come amico dell'uomo o della donna?

THOL. Nè dell'una, nè dell'altro. Caussade non è mio amico, e per conseguenza non faccio la corte a sua moglie. Ma capirai che alla mia età, essendo più vicino al matrimonio che all'amore, è naturale ch'io difenda un'istituzione di cui sarò ben presto il più bell'ornamento. Caussade è il mio alleato naturale, di più egli è debole, inoltre sua moglie lo tradisce!... Tre ragioni perchè un cavaliere errante come me voli a difenderlo da semplice volontario.

MAUR. Vale a dire che tu vai a prevenirlo?...

THOL. Oh! via!... Ma per chi mi prendi? In questi casi sono i Marecat che prevengono. È la difesa ufficiale. Ma il volontario non parla. Egli sbarca al momento dove non lo si aspetta; egli molesta sui fianchi, e di scaramuccia in scaramuccia vi batte completamente. Vedrai.

MAUR. Ebbene, vedremo. Ho la tua parola.

THOL. È data (*stringendogli la mano*). Va' per i tuoi affari, io vado per i miei. Vedremo dopo se avrò mancato.

MAUR. Sia....

VI.

LA SOCIETÀ EQUIVOCA.

Commedia in cinque atti di ALESSANDRO DUMAS *figlio*
Scena IX dell'atto II.

RAIMONDO *e* OLIVIERO.

OLIV. Avete sentito, mio caro Raimondo? Condurrete vostra sorella in casa della signora di Vernières?

RAIM. È dunque vero tutto quello che avete detto?

OLIV. Verissimo.

RAIM. Quel signor di Latour?

OLIV. È un cavaliere d'industria,

RAIM. Quella signora di Santis?

OLIV. Una creatura senza cuore e senza spirito, che disonorerebbe il nome di suo marito, se suo marito non le avesse proibito di portarlo.

RAIM. E la signorina di Sancenaux?

OLIV. Una fanciulla da marito, che è il naturale prodotto della società in cui siamo.

RAIM. In qual società siamo noi dunque? giacchè non ci capisco nulla davvero.

OLIV. Eh, caro mio, bisogna aver vissuto lungo tempo, come me, in mezzo a tutti i ceti parigini, per comprendere la varietà di questo; e poi, ancora.... Vi piacciono le pesche?

RAIM. Le pesche? Sì.

OLIV. Bene! Recatevi un qualche giorno da un negoziante di commestibili, da Chevet o da Potel, e chiedetegli le migliori sue pesche. Egli ve ne mostrerà un paniere di bellissime, collocate a una certa distanza l'una dall'altra, e divise con delle foglie; perchè non abbiano da toccarsi e corrompersi al contatto. Chiedetegliene il prezzo, e vi risponderà, suppongo, venti soldi l'una;... guardatevi attorno, e vicino a quel paniere ne vedrete certo un altro pieno di pesche, uguali in apparenza alle prime ma più strette le une colle altre in modo da non lasciarsi vedere da tutti i lati. Il venditore non ve le avrà offerte. E allora voi ditegli: quanto queste? Egli vi risponderà: quindici soldi. Gli chiederete, naturalmente, perchè quelle pesche così grosse, belle e mature, valgan meno delle altre? Allora egli ne piglierà una a caso colla maggiore delicatezza possibile, fra due dita soltanto, così:... la rivolgerà, e vi mostrerà un piccolissimo punto nero, che sarà la causa dell'inferiorità del suo prezzo. Or bene, mio caro, fate conto di essere qui nel canestro delle pesche da quindici soldi. Le donne che ci attorniano hanno tutte una colpa nel loro passato, una macchia

sul loro nome; esse si tengono strette le une con le altre per essere vedute men che possono, esse hanno la medesima origine, il medesimo esteriore e i medesimi pregiudizii delle donne della gran società; ma s'accorgono di non potervi più appartenere, e costituiscono ciò che noi chiamiamo il ceto di mezzo, che non è nè aristocrazia nè plebe, ma che naviga come un'isola galleggiante sull'oceano parigino; che chiama, raccoglie, ricetta tutto ciò che fugge dall'uno di questi due continenti, senza poi contare i naufraghi che per caso incontra, e che vengono non si sa di dove.

RAIM. E dove vive particolarmente questa società?

OLIV. Dappertutto, indistintamente; ma un parigino la conoscerebbe a prima vista.

RAIM. In qual modo?

OLIV. All'assenza dei mariti. Questo ceto si compone di donne maritate, i cui mariti non si vedono mai.

RAIM. E donde viene questa strana società?

OLIV. È una creazione moderna. In addietro non esisteva l'adulterio secondo l'idea che ne abbiamo oggi. I mariti erano molto più compiacenti, e per definire la cosa, indicata oggi dalla parola adulterio, si adoperava un'altra parola assai più triviale, di cui si servì spesso Molière e che metteva in ridicolo il marito più che non condannasse la moglie; ma dal dì che i mariti, armati del codice, ebbero il diritto di scacciare dal seno della famiglia la moglie che non manteneva le promesse fatte, accadde ne' costumi coniugali una trasformazione che doveva necessariamente creare un nuovo ordine di persone, giacchè tutte queste donne compromesse, divise, ripudiate, che dovevano diventare?... La prima che si trovò in questo caso andò a nascondere la sua vergogna e piangere la sua colpa nel più recondito asilo che le fu dato trovare; ma la seconda si pose in cerca della prima, e quando furono in due, chiamarono disgrazia ciò ch'era colpa, errore ciò ch'era delitto, e presero a scusarsi e consolarsi a vicenda; quando fu-

rono in tre, s'invitarono a pranzo fra loro; quando furono in quattro, ballarono una contraddanza. In allora attorno a queste donne si adunarono quelle fanciulle che avevano esordito nel cammin della vita con una colpa; quelle false vedove e quelle false mogli che portavano il nome dell'uomo col quale convivevano; infine tutte quelle donne che volevano dar a credere di esser state qualche cosa nel mondo e non volevano sembrare quelle che sono. Ora questa irregolare società cammina regolarmente, e, quantunque bastarda, torna assai gradita alla gioventù. Gli amori vi si trovano più facili che nella gran società, e meno dispendiosi che nella bassa. Ma i giovani ritornano di quando in quando alle cortigiane, alle quali o per indiscrezione o per rancore rivelano le storie di quelle signore; ed esse aggiungendovi la frangia, le narrano ad altri, e gridano nell'ebbrezza delle loro orgie citando dei nomi altre volte onorati, questa frase divenuta tradizionale per gl'imbecilli: « Vedete bene che le donne della gran società non valgon meglio di noi! »

RAIM. E questa società come finisce?

OLIV. Non si sa. Però sotto questa fulgida superficie dorata dalla gioventù, dalla bellezza, dalle dovizie, sotto questo ammasso di merletti, di risa, di feste e d'amore, si celano orribili drammi, e si preparano cupe espiazioni: scandali, rovine, disonori di famiglie, processi, fanciulli divisi dalle loro madri, e costretti a dimenticarle per tempo per non maledirle più tardi. Poi, la gioventù sparisce, e gli amanti s'allontanano. Allora, dal fondo del passato sorgono, per occupar l'avvenire, i patimenti, i rimorsi, l'abbandono, la solitudine. Alcune di queste donne si legano ad un uomo ch'ebbe la dabbenaggine di prendere sul serio ciò che dicevano, e gli avvelenano la vita com'ebbero avvelenata la propria; altre scompaiono senza che alcuno si dia pensiero di chiedere come siano finite. Alcune si aggrappano a questo mondo, come la signora di Vernières,

e vi muoiono fra il desiderio di risalire, e la paura di precipitare più in basso. Altre poi, sia che si pentano sinceramente, sia che abbiano orrore del deserto che si va facendo intorno ad esse, implorano, a nome de' figliuoli, il perdono del marito. S'intromettono i comuni amici, s'accampano plausibili ragioni: « la moglie è vecchia e non darà più a parlare di sè »..... si raffazzona alla meglio quel matrimonio in rovina, si dà una tinta di bianco alla facciata, si va a passare due o tre anni in una lontana terra, e poi si ritorna. Il mondo chiude gli occhi, e lascia entrare di quando in quando da una porticina coloro ch' erano uscite pubblicamente fuor dal portone.

RAIM. Come! È egli vero tutto ciò? Se vi sentisse la baronessa ne rimarrebbe entusiasta.

OLIV. Perchè?

RAIM. Perchè m'ha già detto lei la stessa cosa.

OLIV. Lei?

RAIM. Sì.... però con meno spirito, lo confesso.

OLIV. Ah! (*da sè*). Ch' ella lo dica è cosa già spiritosa per sè. (*forte*). Ma se la baronessa conosce così bene questa società, perchè ci viene?

RAIM. Gliel'ho chiesto io pure; mi ha risposto, che ci veniva trascinata di tempo in tempo da certe amicizie contratte in addietro. La signora di Santis, per esempio.... è un'amica d'infanzia.... E poi ella ha dell' affezione per la signorina di Sancenaux, che vorrebbe togliere dalla falsa condizione in cui si trova. Nondimeno, fra poco non frequenterà più una tale società.

OLIV. Come?

RAIM. È un secreto; ma da qui a otto giorni udrete una grande novità.

VI.

LA CITTÀ MORTA.

Tragedia in cinque atti in prosa di GABRIELE D'ANNUNZIO
(Milano, Fratelli Treves editori, 1898).
Scena V dell'atto I.

La chiarezza nelle didascalie del poeta mi dispensa dal commentare questa scena magnifica. E non nelle didascalie soltanto: dopo le parole, che sono nella prima « l'ansia gli impedisce di parlare » e quelle, che son nella seconda « l'ansia lo soffoca » e nella terza « si arresta un istante, come oppresso dall'ambascia », Alessandro dice: « tu parli come uno che esca da un'allucinazione, come uno che sia in preda a un delirio ». La gran difficoltà di esposizione sta nel contenersi in una giusta misura.... In niun racconto come in questo con la esuberanza delle immagini che s'inseguono, si incalzano, è facilissimo allo studente, e fors'anche all'artista, varcare i confini segnati dall'arte e dalla verisimiglianza. Il trasmodar nell'ansia, nelle interruzioni, nella soffocazione può dare alla scena un effetto grossolano dei vecchi tempi, come un soverchio ritegno, per paura appunto di quel trasmodare, può dare un effetto o di freddezza o di plasticità in contrapposto collo stato d'animo in cui si trova Leonardo; il quale non è soltanto l'uomo che ha scoperto i sepolcri degli Atridi, ma l'uomo che li ha scoperti dopo turbamenti indicibili che toccavano la frenesia. Non sarebbe possibile, credo, dar le giuste intonazioni multiformi

alla gran descrizione, senza leggere e rileggere quella, pur bellissima, che dello stato d'animo di lui fa Alessandro nella scena precedente.

BIANCA MARIA, ANNA, ALESSANDRO, *poi* LEONARDO.

BIANCA MARIA. Finalmente! finalmente!... Eccolo che entra, eccolo che sale.... Finalmente, tutta la gioia, tutta la gioia!... Fratello!... fratello!...

(*Entra* LEONARDO *bianco di polvere, grondante di sudore. I suoi occhi brillano sul volto quasi irriconoscibile. L'ansia gli impedisce di parlare, e le sue mani tremano forte imbrattate di terra, piene di scalfitture sanguinanti. Tutta la stanza è inondata dal sole*).

LEONARDO. L'oro, l'oro.... i cadaveri.... I cadaveri tutti coperti d'oro.... (*L'ansia lo soffoca.* BIANCA MARIA *e* ALESSANDRO *sono presso di lui, anelanti, invasi dalla stessa commozione;* ANNA *è in piedi, sola: appoggiata allo spigolo della tavola, si protende verso la voce del sopravvenuto*).

BIANCA MARIA (*con una pietosa tenerezza*). Calmati, calmati, Leonardo; riprendi il respiro; riposati un minuto.... Hai sete? Vuoi bere?

LEONARDO. Oh sì, dammi da bere! Muoio di sete. *Bianca Maria va verso il tavolo. Riempie d'acqua un bicchiere e glie lo porge. Egli lo beve avidamente d'un fiato.*

BIANCA MARIA (*tremando*). Povero fratello!

ALESSANDRO. Siedi; ti prego! Riposati un minuto....

LEONARDO (*toccando la spalla di Alessandro*). Ah perchè non c'eri? Perchè non c'eri? Tu, dovevi essere là, Alessandro. La più grande e la più strana visione che sia mai stata offerta a occhi mortali; un'apparizione allucinante; una ricchezza inaudita; uno splendore terribile, rivelato ad un tratto, come in un sogno sovrumano. Non so dire, non so dire quel che io ho veduto. Una successione di sepolcri: quindici cadaveri intatti, l'uno accanto all'altro, su un letto d'oro, con i visi coperti di maschere d'oro,

con le fronti coronate d'oro, con i petti fasciati d'oro; e da per tutto, su i loro corpi, ai loro fianchi, ai loro piedi, da per tutto una profusione di cose d'oro innumerevoli come le foglie cadute da una foresta favolosa: una magnificenza indescrivibile, un abbagliamento immenso, il più fulgido tesoro che la morte abbia adunato nell'oscurità della terra, da secoli, da millennii. .. Non so dire, non so dire quel che io ho veduto. Ah tu, tu dovevi essere là, Alessandro! Tu solo avresti saputo dire.... (*Si arresta un istante, come oppresso dall'ambascia. Tutti pendono dalle sue labbra febbrili*). Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millenni, ha respirato nella leggenda spaventosa, ha palpitato nell'orrore dell'antica strage. I quindici cadaveri erano là, con tutte le loro membra, come se vi fossero stati deposti allora allora, dopo l'uccisione, leggermente arsi da roghi troppo presto spenti; Agamennone, Eurimedone, Cassandra e la scorta legale; sepolti con le loro vesti, con le loro armi, con i loro diademi, con i loro vasi, con i loro gioielli, con tutte le ricchezze loro.... Ti ricordi, ti ricordi, Alessandro, di quel passo d'Omero? « E giacevano, tra i vasi e le tavole imbandite; e tutta la stanza era bruttata di sangue. E io udiva la voce lamentosa della figlia di Cassandra, che la perfida Clitennestra sgozzava accanto a me... ». Per un attimo l'anima ha vissuto d'una vita antichissima e violenta. Essi erano là, gli uccisi: il Re dei Re, la principessa schiava, l'auriga e i compagni: là, sotto i miei occhi per un attimo, immobili. Come un vapore che si esala, come una schiuma che si strugge, come una polvere che si disperde, come non so che indicibilmente labile e fugace, tutti si sono dileguati nel loro silenzio. M'è parso che sieno stati inghiottiti dallo stesso silenzio fatale ch'era intorno alla loro immobilità raggiante. Non so dire quel che è avvenuto. È rimasto là un ammasso di cose preziose, un tesoro senza pari, il testimonio di tutta una grande civiltà ignorata.... Tu vedrai, tu vedrai.

ANNA (*sommessamente*). Che sogno!

ALESSANDRO. Che gloria! Che gloria!

LEONARDO. Tu vedrai. Le maschere d'oro.... Ah, perchè non eri là al mio fianco?... Le maschere difendevano i volti dal contatto dell'aria, e i volti dovevano esser rimasti dunque ancora integri. Uno dei cadaveri superava di statura e di maestà tutti gli altri, cinto di una larga corona d'oro, con la corazza, col balteo, con gli schinieri d'oro, circondato di spade, di lance, di pugnali, di coppe, cosparso d'innumerevoli dischi d'oro gittati a piene mani sul suo corpo come corolle, più venerabile di un semidio. Mi sono chinato sopra di lui, mentre si disfaceva nella luce, ed ho sollevato la maschera pesante.... Ah, non ho dunque visto veramente la faccia di Agamennone? Non era quello forse il Re dei Re? La sua bocca era aperta, le sue palpebre erano aperte.... Ti ricordi, ti ricordi di Omero? « Come io giaceva morente, sollevai le mani verso la mia spada; ma la femmina dagli occhi di cane si allontanò, e non volle chiudermi le palpebre e la bocca sul punto in cui io discendeva alla dimora di Ade ». Ti ricordi? ora, la bocca del cadavere era aperta, le palpebre erano aperte ... Egli aveva una gran fronte, ornata d'una foglia rotonda d'oro; il naso lungo e diritto; il mento ovale; e, come ho sollevata la corazza, m'è parso perfino di intravedere il segno ereditario della stirpe di Pelope « dalla spalla d'avorio ».... Tutto è dileguato nella luce. Un pugno di polvere e un ammasso d'oro....

ALESSANDRO (*attonito e abbagliato*). Tu parli come uno che esca da un'allucinazione, come uno che sia in preda a un delirio. Quel che tu dici è incredibile.... Se hai veduto veramente quel che tu dici, tu non sei più un uomo.

LEONARDO. Ho veduto, ho veduto!.... E Cassandra! Come abbiamo amata la figlia di Priamo, il fiore del bottino! » Ti ricordi? Come tu l'hai amata, dello stesso amore di Apollo! Ella ti piaceva muta e sorda sul suo carro, per quel suo « aspetto di fiera presa di recente », per il fuoco

delfico che covava sotto la sua lingua sibillina. Più d'una notte le sue grida profetiche mi hanno risvegliato... Ed ella era là, dianzi, supina su un letto di foglie d'oro, con innumerevoli farfalle d'oro su la sua veste, con la fronte cinta di un diadema, con il collo ornato di collane, con le dita piene d'anelli; e una bilancia d'oro era posata sul suo petto, la bilancia simbolica in cui si pesano i destini degli uomini, e una infinità di croci d'oro, formate con quattro foglie di lauro, la circondava; e i suoi due figli Teledamo e Pelope, fasciati dello stesso metallo, erano ai suoi fianchi come due agnelli innocenti.... Così l'ho veduta. E t'ho chiamato ad alta voce, mentre ella scompariva. E tu non eri là! Vedrai il suo involucro, toccherai la sua cintura vuota....

ALESSANDRO (*impaziente e agitato*). Bisogna ch'io veda, bisogna ch'io corra....

LEONARDO (*lo ritiene per la mano, spinto da un bisogno irresistibile di parlare ancora, di comunicare agli altri tutta la sua eccitazione febbrile*). Vasi meravigliosi, a quattro anse, ornate di piccole colombe simili alla coppa di Nestore in Omero: grandi teste di bue, tutte d'argento massiccio, con le corna tutte d'oro; migliaia di piastre lavorate in forma di fiori, di foglie, d'insetti, di conchiglie, di polpi, di meduse, di stelle; animali fantastici d'oro, d'avorio, di cristallo; sfingi, grifi, chimere; figurine di divinità con le braccia e la testa cariche di colombe; tempietti con torri coronate di colombe ed ali aperte; cacce di leoni e di pantere, cesellate su le lame delle spade e delle lance; pettini d'avorio, braccialetti, fermagli, suggelli, scettri caducéi.... (*Mentre egli evoca questi splendori, Anna si lascia cadere su una sedia e si copre il volto colle palme, china, poggiata i gomiti su le ginocchia*).

ALESS. (*liberandosi*). Lasciami andare! lasciami andare!

LEONARDO (*levandosi frenetico*). Vengo con te. Andiamo.

BIANCA MARIA (*abbracciando il fratello e supplicandolo, mentre i capelli le si distanno e cadono di nuovo*). No, no,

Leonardo. Ti prego! Rimani qui un poco, riposati un poco, riprendi almeno il respiro! Tu sei troppo stanco! tu sei sfinito....

ALESS. Io vado, io vado (*esce per la porta della scala*).

DELL'IRONIA.

AMORE SENZA STIMA.

Commedia in cinque atti in prosa di PAOLO FERRARI
(Dalla *Moglie Saggia* di C. GOLDONI).
Scene VIII e IX dell'atto III.

L'ironia è l'espressione contraria di ciò che sentiamo.. . e la difficoltà nel renderla sta in ciò, che mentre il sarcasmo si fa notare alla bella prima per una cotal superficie di disprezzo, l'ironia si cela compiutamente dietro i modi i più fini, i più squisiti, i più.... leccatamente squisiti.... Ugualmente adoperiamo l'ironia pel biasimo: « Come sei buono!... come sei bello! » Difficilmente per la lode adoperiamo la forma opposta: « Come sei cattivo!... Come sei brutto!... » racchiudendo sempre l'ironia il fondo dell' offesa o della vendetta o dell'indignazione o dell' odio o di altro sentimento non buono. Se ad una persona bella e buona noi diciamo: « Quanto sei brutta!... quanto sei perfida! » noi facciamo una celia, e le parole *brutta* e *perfida* proferiamo apertamente e chiaramente con la intonazione identica richiesta dalle parole *bella* e *buona*. Se ad una persona brutta e perfida, invece, noi diciamo: « Quanto sei bella!... quanto sei buona!... » noi sentiamo il bisogno di restringere il sorriso che accompagna le parole; sarebbe come il sorriso a bocca storta,

a denti stretti... Nell'anima c'è il fiele; il riso dunque che ci vien sulle labbra non è sentito, è studiato, è riso di testa... Mentre le parole di biasimo per la lode sono rapide, vive,... quelle di lode pel biasimo sono strascicate, levigate; non c'è mai lo schiaffo a mano nuda; c'è la carezza lieve lieve col guanto; ma quelle parole strascicate, quelle carezze col guanto, quei risolini che non van più in là della curva delle labbra, son tante punture impercettibili... che vi fan mordere le labbra e vi fanno sorridere, vi fan maledire con l'anima, e vi fan dir con la bocca il più bel grazie di questo mondo. La intonazione dell'ironia dunque in genere, e in questa bellissima scena che segue, in particolare, dev'essere tutta argentina... argentina quando Livia descrive il misero stato dell'anima sua, argentina quando loda, argentina quando prega.... Ogni parola par cercata e trovata lì per lì; c'è, pare, un misto di confusione e di desiderio.... ma in fondo tutto è studiato e ben ordinato; Livia sa la sua parte a memoria... anch'essa è un'artista che recita; e i suoi occhi, i suoi gesti, studiati anch'essi, concorrono a far perfetta la recitazione.

SCENA VIII.

LIVIA *ed* AGNESE.

AGNESE. (Sono nella massima curiosità!)

LIVIA. (Eccomi al punto: Dio, datemi coraggio.... e prudenza).

AGNESE. Siamo sole; potete parlare con libertà.

LIVIA. Cara Agnese... la mia apparente ilarità non v'inganni.

Sono la donna più infelice del mondo. E vengo da voi, come da una buona amica, a chiedere consiglio e aiuto.

AGNESE (*sorpresa*). Cara Livia, in quello ch'io posso, disponete di me.

LIVIA. Voi siete donna, siete stata moglie e compatirete il mio stato. Neppure a mio padre ho fatta la confidenza che sto per fare a voi. Vengo ad aprirvi il mio cuore, e da questo comprenderete la stima che ho di voi, della vostra amicizia, della vostra virtù.

AGNESE. (Ho paura che costei mi aduli!).

LIVIA. Sarete persuasa che il maggior bene che si può desiderare a questo mondo è la pace domestica; se a questo mondo è possibile un po' di felicità, questa non può essere che la quiete, la contentezza, il riposo dell'anima, l'accordo tenero fra le persone che si sono congiunte sotto il medesimo tetto e che debbono farsi buona compagnia in questo brutto viaggio della vita.

AGNESE. Senza dubbio, senza dubbio.

LIVIA. Ebbene, io, questa felicità l'ho perduta; invece di pace io ho una perpetua guerra in casa... e voi ben capite con chi!... Con mio marito! — Una guerra spietata che egli fa al mio povero cuore, senza che io, ve lo giuro, mi accorga di dargliene il più lieve motivo; perchè tutto il mio studio non è rivolto che a contentarlo, a prevenire ogni suo pensiero.

AGNESE. Mi fa meraviglia quello che mi dite... e mi fa pena, anche.

LIVIA. Vedete, cara Agnese; Ercole, che un tempo mi amò col più ardente affetto, che superò non pochi ostacoli per possedermi, che per più di un anno fu lo sposo più premuroso e gentile, qualche mese fa, poco prima o poco dopo che veniste voi a Milano, cominciò a mutarsi; dapprincipio mi sforzai di non porvi attenzione; ma il mutamento crebbe, crebbe così rapidamente, che non potei più illudermi... e oggi, oggi che vi parlo, non più una parola carezzevole, non più uno sguardo... neppure di compassione! Spesso offende perfino, gra-

tuitamente in faccia ad estranei, quei riguardi che deve almeno a sua moglie, che almeno un gentiluomo deve ad una donna.... S'io fossi la sua più mortale nemica, non potrebbe trattarmi con piú durezza.

AGNESE. Cara Livia, v'assicuro che mi addolorano le cose che mi dite; ma, scusate... perchè venite da me a fare un simile sfogo?

LIVIA. Perchè voi dovete ben comprendere quale è, anzi *chi* è la cagione del mutamento di mio marito.

AGNESE. Vale a dire?

LIVIA. È una donna, cara Agnese, è una donna! (*con qualche impeto*).

AGNESE. Sia pure una donna, ma non capisco....

LIVIA (*rimettendosi*). Mio Dio, cara Agnese, compatite qualche impeto che non posso padroneggiare! Ecco perchè vengo da voi. Voi avete conosciuto sin dall'infanzia... mio marito: per le relazioni delle famiglie, avete passata gran parte della giovinezza insieme; in seguito, voi prendeste marito, egli mi sposò, ma continuaste a mantenere i vostri rapporti quasi fraterni: e quando alcuni mesi fa veniste a Milano... naturalmente... Ercole fu, se non il migliore, uno fra i migliori vostri amici; almeno Ercole annovera sempre voi tra i più intimi amici suoi, e vi ama... come una sorella ben inteso, e sono sicura che voi pure lo amate... come un fratello. Non vi pare dunque giusto ch'io ricorra a questa sorella perchè mi aiuti a ricuperare il cuore di mio marito?

AGNESE. (Essa mi confonde... e non riesco a capirla).

LIVIA. Parlategli per me, cara Agnese. Se... come temo... una nuova passione è entrata in lui... oh mio Dio! so benissimo, e diteglielo da parte mia, che le passioni sono come gl'incendi, che quando scoppiano pur troppo non si sa nè come mai sieno cominciati, nè come abbian fatto ad acquistare tanta violenza: e questa è una scusa: ma un incendio appiccato così per divertirsi, per capriccio gratuito di male, per compiacersi ad attizzarlo e guardarne le fiamme dicendo con vanità fredda

e crudele: ah! le ho accese io! non può essere opera che della più scellerata depravazione ... ma già voi, queste cose, gliele saprete ben dire e con più grazia di me! Perchè voi siete due cresciuti nella stessa atmosfera, io no; e non ho che troppo spesso da ricordarmi di questa differenza! Ma se egli ha unito il suo nome illustre al nome campagnuolo di mio padre, voi gli saprete dire, che questa moglie campagnuola però non macchierà almeno il blasone di suo marito, mentre poteva toccargli una moglie dama capace di macchiare perfino quello de' suoi amanti! Parlo alla buona anche in questo, ma voi saprete girar la frase con più garbo.

Agnese. Permettete; non si tratta di girare una frase; si tratta che se vostro marito non ascolta voi, non capisco come pensiate che ascolterà me.

Livia. Oh, c'è una gran differenza. Mio marito, con me, capite bene, non può ammettere, non può confessare la cagione vergognosa del suo mutamento, e quindi non mi è permesso neppure di parlargliene. Ma con voi muta specie. Questa cagione, per quanto vergognosa, perchè non dovrebbe confessarla, a quattr'occhi, con voi?

Agnese. Con me!?

Livia. Sì, con una buona amica... con una sorella.

Agnese. Cara Livia, con tutta franchezza, mi credete voi buona amica del conte Ercole?

Livia. Vi credo buona amica di lui, buona amica di me. Potrei forse dubitarne?

Agnese. No certo: ma, con tutta franchezza anch'io; la maldicenza è così ricca d'insinuazioni ... di perfidie.... Non vorrei che vi avessero potuto far credere....

Livia. Quello che credo è soprattutto che siate una dama... capace di valutare l'importanza del passo che ho fatto! E credo poi che sicuramente voi conoscete e apprezzate tutti i doveri di una dama onorata, di una donna di cuore; e credo che siate convinta al pari di me che una donna, che per basso capriccio, per passeggero trastullo della sua civetteria, getta la desolazione in

una famiglia, è la più vituperevole femmina della terra; che colei che per abbietta vanità ed invidia adesca i mariti altrui, ne perverte la condotta e il carattere, li strappa ai propri doveri e alla famiglia e li rende disprezzati e ridicoli, è una infame che merita il più insultante sfregio sul viso! — Mia cara Agnese, mi raccomando, mi raccomando a voi!

AGNESE. (Me le dice, mi tocca sentirle, mi tocca ingoiarle, e non le posso rispondere e non mi posso sfogare!)

SCENA IX.

Dette, LISA.

LISA. Eccellenza (*con qualche esitanza*).

AGNESE. Che c'è?

LISA (*facendole un segno*). C'era la sarta... che....

AGNESE (*a Livia*). Perdonate (*s'alza e s'avvicina a Lisa*).

LIVIA. Servitevi! (Mi pare di averle detto abbastanza!)

LISA (*piano ad Agnese*). C'è il signor conte Ercole!

AGNESE (*piano*). Digli che se ne vada, c'è qui sua moglie!

LISA (*forte*). Che torni dunque domani con l'abito?

AGNESE (*tornando a Livia*). Sì

LISA (Oh che pasticci!) (*esce*).

LIVIA (C'era Ercole!) (*freme ma si contiene*).

AGNESE. Eccomi a voi.

LIVIA. Ebbene posso dunque contare sul vostro aiuto?

AGNESE. Sì, gli parlerò.

LIVIA. E che cosa gli direte?

AGNESE (*con un principio d'impazienza*). Mio Dio! gli dirò tutte le vostre ragioni.

LIVIA. Gli descriverete bene, ma bene, l'infamia di quella femmina?

AGNESE (*dopo un movimento d'impazienza che non sa contenere, con qualche serietà*). No, cara Livia, io preferisco descrivergli la virtù di sua moglie; perchè la vostra è

quella vera virtù cauta e modesta, che si guarda bene dal cantare vittoria non avendo mai combattuto.

LIVIA (*facendosi un po' seria e dopo averla guardata*). Marchesa, oserei domandarvi se nel vostro discorso vi è del sarcasmo?

AGNESE (*con sorriso forzato e superbo*). Se la vostra coscienza non vi dice di meritarlo, non cercate più che tanto!

LIVIA. Non potrei meritarlo che in un caso solo, signora Marchesa (*alzandosi con naturalezza*).

AGNESE (*alzandosi*). Quale, signora Contessa?

LIVIA. Non cercate più che tanto, se la vostra coscienza non ve lo dice! (*fa una riverenza e parte*).

DELL'IMPRECAZIONE.

RE LEAR.

Tragedia in cinque atti di G. SHAKESPEARE
Scene II e IV dell'atto III.

Noi vediamo già qual sia l'intonazione che richiede questo movimento dell'anima che si slancia disordinatamente in avanti con tutta la forza, con tutta la violenza.

Avrei potuto mettere l'esempio magnifico nella intonazione della pazzia; ma in questo momento della tempesta, quanta saviezza è nelle parole che erompono dal petto del povero vecchio re! A ogni rotolar di tuono, a ogni scrosciar di folgore, a ogni imperversar di bufera, egli assapora quasi la voluttà di uno scatenarsi ognor crescente della tempesta, e l'invoca sempre più alto, sempre più solenne. « Ancora, ancora, ancora! Più forte! Così! Ancora!... » La ingratitudine

delle figliuole gli è confitta nel cervello e nel cuore, e in questa specie di fissazione, che gli ha non tolto, ma sconvolto la ragione, depreca dagli elementi tutti la loro opera di sconvolgimento e di distruzione, sì che il germe produttore dell'uomo ingrato vada disperso.

Altro che pazzia! E come la invocazione disperata di lui va mutando colore col mutar delle cose che gli si affacciano al pensiero! Quanta pietà in quel suo sentenziare sul più puro sentimento di socialismo, proprio quando la sua mente è scomposta! La intonazione di questi brani dev'essere varia, ma sopra una base di voce di rame e velata.

LEAR, *il* BUFFONE *e* KENT.

LEAR. Soffiate, venti, e dispiegate tutta la vostra rabbia! Soffiate! Cateratte e uragani, sprigionate i vostri torrenti fino a che le cime dei nostri campanili siano scomparse sotto le onde! Lampi solfurei, rapidi come il pensiero, precursori della folgore che infrange la quercie, abbruciate i miei capelli canuti! E tu, tuono, che tutto sconvolgi, struggi questo mondo, rompi i tipi della natura, disperdi tutti i germi produttori dell'uomo ingrato!

BUFFONE. Oh zio, un po' d'acqua santa in una casa sarebbe meglio di questa pioggia di cielo fuori della porta. Buon zio, rientriamo; chiedi la benedizione delle tue figliuole; questa è una notte che non ha pietà nè dei savi, né dei pazzi.

LEAR. Ruggi, tuono, in tutta la tua furia! Fuochi, scendete! Pioggia, prorompi! Pioggia, vento, tuono, folgori, voi non siete mie figlie; io vi accuso di ingratitudine, o elementi; io non vi diedi mai un regno, nè vi ebbi

figliuoli e nulla mi dovete; sfogate, dunque, il vostro orribile talento: io mi son qui, vostro schiavo, io povero, infermo, debole e disprezzato vecchio. Ma nondimeno io posso chiamarvi ministri vili, voi che vi siete uniti a due perverse figlie per far scendere tutti i vostri furori sopra una testa sì vecchia e sì bianca come questa mia. Oh! oh! ella è cosa indegna!

BUFFONE. Colui che ha una casa per porvi la testa, ha una buona celata! Quegli che pensa ad albergarsi nè provvede al suo capo, sè stesso e il capo a un tratto perderà. Da ciò avviene che i pezzenti sposano molte femmine. L'uomo che fa dei pollici dei piedi quel conto che dovrebbe fare del suo cuore, avrà presto i calli, e muterà il sonno in visioni dolorose, poichè non vi fu mai bella donna che non facesse le boccuccie specchiandosi (*entra* KENT).

LEAR. No, io diverrò un modello di pazienza, io non dirò nulla.

KENT. Chi è là?

BUFFONE. Affè, vi è una maestà e un perdigiorno; cioè vi è un savio ed un pazzo.

KENT. Oimè, signore, siete voi costà? Anche gli esseri che amano la notte non si compiacciono nel vederne una come questa; i cieli sdegnati atterriscono fino gli ospiti delle tenebre e li fanno rimanere nei loro covi. Da che son uomo non rammento di aver veduto simili strati di fiamme, di aver udito scrosci più orrendi di folgore, o muggiti di vento o imperversare di pioggia uguali a questi. Tanta perturbazione degli elementi soverchia le forze dell'uomo.

LEAR. Gli Dei immortali che fanno ruggire sulle nostre teste quest'orribile uragano trovino ora i loro nemici. Trema, tu, miserabile, che nascondi delitti occulti e impuniti; nasconditi, tu micidiale, e tu spergiuro, e tu simulacro di virtù che pur vivi nell'incesto! Fremi, scellerato che, coprendo di un velo i tuoi misfatti, attentasti alla vita dell'uomo!... Delitti ignoti, rompete l'involucro

che vi cela e chiedete venia a questi terribili araldi dell'eterna giustizia. Per me ho sofferto più che non abbia fatto soffrire.

KENT. Oimè, col capo scoperto! Mio buon signore, qui vicino vi è una capanna, essa vi riparerà dalla tempesta; venite a riposarvi; mentre io tornerò a quella dura casa, più dura delle pietre di cui è formata, e che dianzi ancora, allorchè andai a chiedere di voi, mi rifiutò l'accesso. Ci tornerò, e ne vincerò l'insensibilità.

LEAR. La mia mente comincia ad ottenebrarsi. — Vieni, figliuolo. Come stai, mio figlio? Hai freddo? Anch'io. — Dov'è questa paglia, amico? Com'è strana la necessità e come rende preziose anche le cose vili. — Andiamo alla vostra capanna. — Povero pazzo, v'è una parte del mio cuore che soffre anche per te!

BUFFONE (*cantando*). Colui che ha un po' di cervello, piova o strida il vento, dovrà contentarsi del suo stato se anche la pioggia dovesse cadere ogni giorno.

LEAR. È vero, figliuolo. — Vieni, conducine a questa capanna (*esce con Kent*).

CAPANNA.

(*Entrano* LEAR, KENT *e il* BUFFONE).

KENT. È questo il luogo, signore; mio buon signore, entrate; la tirannia di questa notte è troppa, e la natura non vale a sopportarla.

LEAR. Lasciatemi solo.

KENT. Mio buon signore, entrate qui.

LEAR. Vuoi tu frangermi il cuore?

KENT. Preferirei di frangere il mio; mio buon signore, entrate.

LEAR. Tu credi gran cosa il sopportare questa tempesta tremenda che ci penetra fino all'ossa, e tale è per te, ma là dove infuria una malattia maggiore, la minore è appena sentita. Tu fuggirai da un orso; ma se la tua

fuga riman preclusa dal mare ruggente, tu affronterai la belva. Quando l'anima è libera, il corpo è delicato; la tempesta della mia anima toglie da me ogn'altro senso tranne quello per cui essa si ange. — L'ingratitudine dei figli!... Ma non è come se la bocca mordesse la mano nell'atto ch'essa le reca il cibo?... Però sarà orrendo il mio castigo.... No, non voglio più piangere. — In una notte come questa chiudetemi fuori!... Infuria, bufera, lo sopporterò.... In una notte come questa! Oh Regina, Gonerilla!... Il vostro vecchio buon padre, il cui cuore generoso vi avea dato tutto.... Oh è un pensiero che mi farà impazzire... evitiamolo;... non più di ciò....

KENT. Mio buon signore, entrate qui.

LEAR. Entra, tu, te ne prego; cura te stesso: questa tempesta mi toglie di meditare sopra cose che mi farebbero maggior male. — Ma entrerò.... Dentro, figliuolo, va' innanzi. — Tu, povertà senza tetto.... Va', va'.... Io pregherò e poi dormirò.... (*Il Buffone entra*). Povere creature, dovunque vi siate, che ignudi sostenete i furori di questa tempesta, in qual modo le vostre teste senza ricetto, i vostri fianchi digiuni, i vostri cenci sdruciti, vi ripareranno da tempi come questo? Oh, le sono cose a cui ho troppo poco pensato! Istruitevi, potenti della terra; esponetevi a soffrir quello che soffrono gli sventurati, onde apprendere a dar loro quello che avete di superfluo, e a far risaltare la giustizia del Cielo.

DELL'ODIO.

CECILIA.

Dramma in cinque atti in versi di P. Cossa
Scene III, IV e V dell'atto IV.

L'odio è un sentimento implacabile; quando può manifestarsi apertamente, ha accenti duri e feroci proferiti con tali contrazioni delle labbra, degli occhi, che mettono spavento.... Ma spesso egli resta concentrato perchè soggiogato da una forza superiore o fisica o morale, e allora si manifesta con contrazioni ancor più marcate, e con ringhi e con digrignamenti che impediscono all'apparecchio vocale di formare le parole; può rassomigliarsi a una tigre aizzata che tenta slanciarsi sulla preda a traverso i ferri della gabbia. Cecilia è in questo stato d'animo. Ella ha bisogno di mostrare al Morto da Feltre l'orrore che le ispira, di mostrargli com'ella senta di ribellarsi alla sua viltà, e non possa contenere il sentimento di ripugnanza che prova al suo cospetto a ogni sua parola.... La figlia in potere di lui è per Cecilia come i ferri della gabbia per la tigre. Si volge a Dio, tenta scuoter l'anima del Luzzi con parole di preghiera, poi si ribella, poi prega di nuovo, poi prega, e scaccia, e piange... e l'amore di madre in questa lotta suprema riporta la vittoria.

Cecilia *sola.*

Non do fede a me stessa... così strana
gioia m'uccide!... No!... Dammi la vita,
mio Dio! Voglio la vita, io son felice!

Sono felice! (*pausa*). E intanto quella donna
che seppe consolare il mio dolore
inconsolata freme, al nome mio
maledicendo (*pausa*). Se impetrar potessi
gittandomi a' suoi piedi, una parola
di pace!... Ahi, la mia cura unica è quella
di sfuggire al suo sdegno (*sorridendo*).
Vo' che Giorgio
al suo tornare incontri ospite nova
la mia cara angeletta!... È dunque vero?
Potrò vederla a ogn'ora, ad ogni istante,
e sazïar la smanïa materna
ne' suoi teneri baci!... Omai saluta
col tuo sorriso questo bel mattino,
bionda mia creatura; finalmente,
anche per te riluce un dì di festa.
Propizio è il tempo, e andrò.... (*Retrocedendo vedendo un uomo ritto sulla porta*). Chi è là?

Entra Pietro Luzzi.

Luzzi. Cecilia:
Non mi conosci?
Cec. (*colpita da grande terrore*). Tu nella mia casa?
Luzzi. (*freddo*). Qual meraviglia?... Io!
Cec. Che pretendi
da me? Non voglio udirti!
Luzzi. (*sempre più appressandosi a lei*). Eppur conviene
che tu m'ascolti.
Cec. (*cercando di sfuggirlo*). No, no! Ti discosta!
Mi fai paura! Ahimè! Chi mi soccorre: (*corre verso la porta*).
Luzzi. (*ponendosi terribile fra lei e la porta*)
Guai s'emetti un sol grido!
Cec. Una minaccia!...
Luzzi. Una minaccia. Venni risoluto
a tutto (*la prende pel braccio*).
Cec. (*liberandosi da lui*). Non toccarmi!

LUZZI. (*sorridendo*) Dianzi vidi
allontanarsi il fiero Barbarelli;
non t'è dato resistermi.
CEC. (*con la più grande angoscia*). Mio Dio!
Quale insidia m'hai tesa?
LUZZI. Ricomponi
lo spirito agitato....
CEC. (*supplicando disperata*): Pria mi togli
la tua presenza (*lunga pausa*).
LUZZI. Eppure, a me non devi
piegar la fronte.
CEC. A chi dunque?
LUZZI. Alla dura
necessità!
CEC. (*tremando*). Che dici?
LUZZI. Io solo posso
darti salvezza.
CEC. (*con disprezzo*). A me desti l'infamia;
altro puoi forse?
LUZZI. Ahimé! Se non m'intende
Cecilia, ho fede che m'intenda almeno
la madre di mia figlia.
CEC. (*amaramente*). Di tua figlia?
LUZZI. Che? Negheresti?
CEC. No; tuo fu il delitto
che le diede la vita. — Ma di noi,
chi fra le angoscie d'una lunga fuga
e notte e dì vegliar seppe custode
sulla cara innocente? E quando stretta
al mio collo, anelando, mi guardava
esausta dalla fame, e per salvarla
io protesi la mano supplicante,
dimmi, tu, che facevi? E quali diritti
or vanti sopra lei?
LUZZI. Vo' meritarli
i miei dritti. Il passato non sia norma
dell'avvenire.

CEC. (*smaniosa*). E il modo?
LUZZI. (*freddo e guardandola negli occhi*. Un solo.
CEC. Quale?
LUZZI. Sii mia moglie.
CEC. (*con accento di ribrezzo*). Io, tua moglie? Io?
LUZZI. Tu rifiuti?
CEC. (*erompendo*).
E tu rammenti ancora quella notte,
là nella rocca d'Ostia?
LUZZI. (*indispettito*). E vuoi?
CEC. Svelarti
quanto forse t'è ignoto (*pausa*).
Il padre mio
condottiero del duca Valentino,
periva combattendo nella guerra
della Romagna, e insieme ai Borgia cadde
ogni nostra fortuna. Senza tetto,
inseguite, proscritte, dopo lungo
errare, e per miracolo sfuggendo
a quei soldati che lasciata l'arte
delle battaglie, liberi assassini
regnavano le vie; la madre ed io
giungemmo ad Ostia, e un vecchio pescatore
ci offerse asilo nella sua capanna.
Per gioco dell'avverso mio destino
allora dipingevi i tuoi grotteschi
nel castello di Giulio. — Di': rammenti
que' giorni maledetti? (*pausa*).
Era l'estate:
l'atroce vampa del continuo sole
traea vapor di putridi miasmi,
dall'acqua che all'intorno s'impaluda,
e rari vidi, e mesti gli abitanti
del picciol borgo. — Per più volte seppi
repulsar con disdegno le nefande
tue voglie, ma fidasti impenitente
nella rea pazienza. — In una notte,

ed è sì viva nella mia memoria,
più dell'usato l'implacata arsura
fiaccava i petti; ripensando i tristi
casi della mia vita, m'era assisa
fuori della capanna, e contemplava
dall'erma ripa il fiume, che con magra
onda correa scoprendomi gli avanzi
della città sepolta. Intorno stava
un silenzio profondo. Ahi! tu col passo
vigliacco della frode, in mezzo all'ombra
t'appressavi carpone, m'afferrando
all'improvviso con tenaci braccia....
Sopraffatta dal subito terrore
indarno supplicai, piansi, imprecai;
duramente vietasti le mie strida
trascinandomi teco. Sorse il giorno:
il notturno capriccio era obliato,
ed attendevi pago al tuo lavoro,
mentr'io ruggendo di dispetto, inulta
mi sconsolava, abbandonata e madre.

LUZZI. (*dopo un momento di silenzio*).
È vero, fui colpevole. — Il ribelle
impeto della cieca giovinezza
che dal diniego acquista audacia, l'ora
triste, la solitudine del loco
mi spinsero alla colpa, e omai confusa
alle venture d'un'errante vita
lontanando vieppiù si scolorava
ogni tua ricordanza. — Non mi celo
dietro la larva dell'ipocrisia;
ma questa tua beltà che mi lampeggia
novamente sugli occhi, e poi sparisce
fra l'orgie di notturno carnevale,
come figura d'uno strano sogno,
l'angoscia delle indagini, il saperti
madre d'una mia figlia, e riamata
amante d'un altr'uomo, e di quell'uomo

che tanto abborro, àn risvegliato a un tratto
in me la gelosia, l'ira, il rimorso,
e da quell'ora più non ò riposo!
Ad ogni costo volli la vittoria
ridendo di me stesso. Invano! Invano!
Lo scherno che sfioravami le labbra
era lamento in fondo del mio cuore....
Cecilia, non t'amai, ma t'amo adesso,
nè m'avere in dispregio. Tel ripeto:
a me soltanto è dato fare ammenda
dell'onta che gravò sopra il tuo nome. —
È la colpa retaggio della terra,
vien dal cielo l'idea del pentimento.

CEC. (*quasi fuori di sè*).
E tu sperasti ciò? Ma nel fissarmi,
non imparavi dunque la grandezza
dell'odio che ti voglio? Mel perdoni
il Signore! Una volta carezzando
quella dolce bambina, da' suoi sguardi
vidi, o mi parve, balenare incerto
fuggitivo il ricordo del tuo volto....
Ahi! m'assalse il furor di soffocarla
con le mie mani!

LUZZI. Incauta! Più dell'odio
che nutri contro me, tu mi dimostri
com'è grande l'amore che ti strugge
per il tuo Barbarelli.

CEC. (*con accento appassionato*).
L'amo! L'amo!

LUZZI. Tu l'ami? (*sdegnoso*).

CEC. Quanto t'odio!

LUZZI. E l'ami forse
più di mia figlia?

CEC. Non ti do risposta.

LUZZI. Fra poco la darai. Quel tuo disegno
d'ogni pietà mi spoglia. — Se in me tanto
l'uomo nuovo t'incresce, mi ripiglio

la vecchia mia natura, e omai ti parlo
freddo ministro dell'altrui vendetta.

CEC. A chi alludi?

LUZZI. Rispondi. Vuoi seguirmi?

CEC. No!

LUZZI. Pensa! È questa l'ora più tremenda
del viver tuo!

CEC. Morto da Feltre!

LUZZI. (*insistendo terribile*). Vuoi
seguirmi?

CEC. No!

LUZZI. Sul tuo capo sventura!
Più non vedrai la figlia.

CEC. (*con un grido*) Che dicesti?
Non è vero!... Strapparmi la mia figlia!...
Chi l'oserebbe?... Ella difesa vive
da qualunque perfidia.

LUZZI. Eppur da ieri
è in mio potere.

CEC. In tuo potere? È questa
una menzogna... In tuo potere? E come
sapevi?...

LUZZI. (*sorridendo*). E il chiedi? A te soltanto noto
era l'asilo?

CEC. (*pronta*) E alla Grimani... Ah! Intendo
ora... Mio Dio! mio Dio!

LUZZI. Tu intendi?

CEC. Quanto
meco un tempo benigna, or senza fine
spietata! Ella non fu mai madre!

LUZZI. È donna,
tua rivale, e patrizia.

CEC. E tu le fosti
malvagio consigliero?

LUZZI. Sì, non giova
che ciò t'asconda; eppur non fui malvagio.
Nel mio consiglio la Grimani vide

la sua vendetta, ed io l'unico mezzo
per trarti dall'infamia. Ma son queste
inutili parole: l'ora stringe,
e ti lascio.

CEC. No, no! Non uscirai!

LUZZI. Me lo vieti tu forse?

CEC. (*cadendo disperata ai suoi piedi*).
Non mi stacco
dal tuo fianco!

LUZZI. Levati, Cecilia.

CEC. Usa misericordia, se l'aspetti
Un giorno dal Signore. Ti scongiuro!
Odimi. — Oblio gli oltraggi, e ti perdono,
e farò voti acciò lieta trascorra
la giovinezza tua. Pietà! Non darmi
ambasce nove. Ogni attimo di questa
vita, non fu per me lungo martirio?
Più crudele di pria, con le tue mani
non mi schiantare il core, ed a' miei baci
rendi la mia bambina!

LUZZI. Sconsigliata!
E chi, se non tu stessa, la respinge
dalle tue braccia?... Più di lei non ami
il Barbarelli?

CEC. Ahimè!

LUZZI. Dunque?

CEC. Prometto
di abbandonarlo!

LUZZI Non mi basta: devi
seguirmi, ed esser mia!

CEC. No! Mai!

LUZZI. Fra poco
sarò lontano da Venezia.

CEC. Quale
destino!

LUZZI. Scegli!

CEC. (*alzandosi disperata*) E sarò dunque schiava

di quest'uomo in eterno? E non v'è legge
che mi difenda?

LUZZI. Invocala! Fra l'uomo
che vuol redenta la sua creatura
in seno alla famiglia, ed una donna
che delirando per un cieco amore
vuole educarla all'onta e senza nome,
giudichi pur la legge!

CEC. Ahi! Parrà santo
quest'assassino!... Va' via, maledetto!
E ch'io mai più ti vegga!

LUZZI. E non vedrai
più la tua figlia: in te l'amante uccide
la madre! (*Esce*).

CECILIA *sola*

Non vedrò la figlia mia
mai più!... mai più!... che giova adesso il pianto?
Egli fra poco lascerà Venezia...
(*alla finestra*) Ecco, scende alla riva e mi saluta
beffardo.... Ha seco la bambina mia!... (*gridando*)
No, no! M'aspetta! Aspettami! Ti seguo!
Tu perdonami, Giorgio! Ora son madre! (*fugge viv*).

DELL' INVETTIVA.

MARIA STUARDA.

Tragedia in cinque atti in versi di FEDERICO SCHILLER
Scena IV dell'atto III.

Più ci si contiene dinanzi all'offensore, più ci abbandoniamo all'ira, al furore, alla gioia selvaggia, quando fatti impotenti a contenerci, spezziamo d'un tratto i vincoli ond'eravamo stretti a viva forza: e

ognor più forte, energica, viva divien la intonazione, quanto più dura e feroce è l'invettiva, poichè l'anima nostra gioisce in proporzione delle offese scagliate.

Qui Maria Stuarda ha tentato con ogni mezzo di placare Elisabetta :... ha ingoiato offese e villanìe quante ha potuto :... rotto il freno, non è più padrona di se.... Le parole non son cercate.... escon di bocca con violenza :... con disordine !... Siamo al colmo dell'esaltazione. Qui la voce non ha limiti di estensione.... La intonazione è vibrata quant'altre mai !... Guai se in questo scoppio d'invettive non si misurassero i propri polmoni !... per nessuno squarcio di poesia, ch' io mi sappia, come per questo che chiude la scena, bisogna che il recitante conosca a fondo le leggi della respirazione.

MARIA, ELISABETTA, ANNA, TALBO, PAULET, LEICESTER *e séguito*

ELISAB. (*a Leicester*). Che loco è questo !
LEICEST. Forteringa.
ELISAB. (*a Talbo*) A Londra
rinviate la caccia. È troppo ingombro
di popolo il cammino : in questo parco
noi cerchiamo un asilo. (*Talbo allontana il séguito. Ella fissa Maria, e segue a parlare con Paulet*).
I miei Britanni
m'amano troppo. Il pubblico tripudio
è smoderata idolatria ! S' onora
un celeste così, non un mortale.
MARIA. (*che per tutto questo tempo stette mezzo svenuta appoggiata alla nutrice, leva gli occhi e s' incontra in quegli aperti di Elisabetta*).
O Dio ! Da quel sembiante il cor non parla.

ELISAB. Che femina è colei? (*silenzio universale*).
LEICEST. Tu sei, Regina,
in Forteringa.
ELISAB. (*si finge sorpresa e volge a Leicester uno sguardo severo*). Chi l'osò?... Ruberto!
LEICEST. No' l t'incresca, o reina! e poi che il cielo
ha qui rivolti i passi tuoi, consenti
che il tuo gran core e la pietà trionfi.
TALBO. Volgi, o donna regal, sull'infelice
che ti cade dinanzi, un pio riguardo. (*Maria si prova d'accostarsi ad Elisabetta, ma si ferma raccapricciando a mezza via. Tutti i suoi movimenti manifestano un vivissimo contrasto*).
ELISAB. Come, o Signori? Chi di voi m'annuncia
un' umile sommessa? Io qui non veggo
ch' una superba tuttavia mal doma
dalla sventura.
MARIA. Il sia! Vo' sottopormi
all'estrema vergogna. Addio per sempre,
o dell'anime grandi e generose
impotente alterigia! Io più non voglio
rammentarmi chi sono e che soffersi;
io voglio umiliarmi a chi di tanto
vitupero mi copre. (*si volge ad Elisabetta*).
Iddio, sorella,
per te decise, e di vittoria ha cinto
il felice tuo capo. Adoro il nume
che t'innalzò! (*si pone in ginocchio*).
Ma tu pietosa e grande
nel trionfo ti mostra, e non lasciarmi
nell'obbrobrio sepolta. Apri le braccia,
stendi, o sorella, la regal tua destra,
e mi rialza dalla gran caduta!
ELISAB. (*ritraendosi*).
Quello, o Stuarda, è il loco vostro, e levo
riconoscente al mio Signor le palme,
chè non volle inchinarmi a' piedi vostri

com'ora nella polve a' miei v' inchina.

MARIA (*con affetto crescente*).

Pensa ai casi dell' uom, pensa che un nume
veglia eterno lassù vendicatore
della superbia. Onoralo, sorella!
Temilo questo Iddio, questo tremendo
che m' atterra al tuo piè! Per gli stranieri
che ne stanno d'intorno, in me rispetta
la tua sacra persona, e non ti piaccia
che sia contaminato e vilipeso
il sangue de' Tudorri, il regio sangue
che ne scalda le vene! — O dio del cielo!
Non farti inaccessibile e spietata
come scoglio nell'onde, a cui s' aggira
con fiacca lena e con protese braccia
il naufrago morente, e non l'afferra.
La mia povera vita, il mio destino
dal mio labbro dipende e dalla forza
delle lagrime mie! Scioglimi il core!
Dammi ch' io mova, intenerisca il tuo!
Se lo sguardo di ghiaccio in me tu volgi
l' anima mi si chiudé, inaridisce
il dolor sulle ciglia, e m' incatena
un freddo raccapriccio ogni preghiera.

ELISAB. (*fredda ed altiera*).

Che v' aggrada, o Maria? di favellarmi
chiesto m' avete. La sovrana oblìo,
oblìo l'offesa; e l'umìle adempiendo
officio di congiunta, io vi conforto
di mia regia presenza. Un generoso
sentimento secondo, e nel mertato
biasimo incorro d'abbassarmi a troppo.
Perocchè (vi rammenti!) i giorni miei
fûr da voi minacciati.

MARIA Onde poss' io
movere la favella, e collocarne
in modo sì felice ogni parola

che pènetri il tuo cor senza irritarlo?
— Avvalora il mio labbro, o Dio pietoso,
e ne togli ogni stral che la sorella
offendere potesse! — Io non ti posso
i miei mali narrar senza ch' io debba
altamente accusarti, e no 'l vorrei!
Tu non fosti con me nè pia, nè giusta:
io sono una tua pari, e nondimeno
tu m' hai fatta prigione: io mi rivolsi,
supplice, fuggitiva, al tuo soccorso;
e tu d' ospite i diritti e delle genti
nella mia sacra dignità sprezzando,
m' hai serrata vivente in un sepolcro;
e di servi e d'amici e di fedeli
crudelmente diserta; e nel più turpe
disagio abbandonata; e per estremo
alla ignominia d' un giudizio esposta.
Ma non più del passato: una perpetua
dimenticanza le memorie copra
de' sofferti travagli: anzi m' ascolta.
Tutto io chiamo destino: in noi veruna
colpa non cade. Dall'averno uscito
un malefico spirito il cor n' accese
in quest' odio feroce, e dall' infanzia
ne separò. Nel volgere degli anni
esso crebbe con noi: bugiardi amici
ne fomentàro l' infelice fiamma:
fanatici delirj armâr le destre
non chiamate, non compre... Ecco il destino
che corrono i potenti: essi divisi
empiono d' ira e di dolor la terra
e sciolgono le furie eccitatrici
d' ogni umana discordia. — Ora tra noi
non è labbro straniero..., (*le si avvicina confidente e lusinghiera*) A fronte or siamo.
Manifesta il tuo cor! Dimmi le colpe
di che rea tu mi credi. Io pienamente

satisfarti desìo. Chè non m' hai data
grazïosa udienza allor ch' io tanto
il tuo sguardo cercava? A tal venute
non sarieno le cose, e in questo loco
di tristezza e d' orror non avverrebbe
lo sventurato doloroso incontro!

ELISAB. Al mio pianeta tutelar non piacque
che m' accogliessi un aspide nel seno.
Non il fato innocente, il vostro iniquo
animo n' accusate e la sfrenata
ambizïon del sangue vostro! Ancora
fra noi lite non era, allor che il degno
vostro congiunto, quel feroce ed ebbro
sacerdote, che stende a tutti i troni
l' invereconda temeraria mano,
la disfida m' indisse, e l'inaudito
ardimento vi diè d' attribuirvi
i regali miei titoli e le insegne;
e, non pago di ciò, vi persuase
a rompermi la guerra, a minacciarmi
la corona e la vita. E che non mosse
quel furibondo a' danni miei? Le lingue
de' falsi sacerdoti, il ferro, il foco
pei popoli sedotti: armi tremende
d' un sacro fanatismo! E nell' istessa
pace del mio governo, alla rivolta
infiammò colla frode i miei Britanni.
Ma l' Eterno mi guarda; e quel superbo
è disperato dell' impresa. Il colpo
era volto al mio capo, e cade il vostro!

MARIA Sono in braccio di Dio. Ma tu non puoi
con un' opra di sangue apertamente
soverchiar la tua possa.

ELISAB. E chi potrebbe
impedirmi dal farlo? Il vostro zio
ai monarchi insegnò come si stringe
coi nemici la pace. Emmi di scola

l' uccision de' miseri Ugonotti.
E poi, che sono i vincoli del sangue?
I dritti delle genti? ogni legame
non discioglie la chiesa? Ella consacra
la rotta fede e il regicidio istesso.
Esercito, o Stuarda, una dottrina
insegnata da' vostri. E chi mi fora
di voi mallevador se generosa
vi traessi da' ceppi? In qual segreta
guardar la vostra fè, che non s' aprisse
alle chiavi di Pietro? Omai secura
non mi fa che il poter. Nessuno accordo
colla razza de' serpi!

MARIA I tuoi son questi
tenebrosi sospetti! Una straniera,
un'acerba nemica ognor ti parvi!
che se m'avessi dichiarata un tempo
unica erede tua, come n' ho dritto,
amor, riconoscenza, in me t' avrebbe
data un' amica, una sorella.

ELISAB. Voi
nudrire affetto che stranier non sia?
È la sedia romana, il Vaticano
la vostra casa! I monaci, o Stuarda,
sono i vostri fratelli! Io dichiararvi
del mio trono l'erede? Astuto inganno!
Per sedurmi ogni core, e scaltra Armida
allacciar nella rete i malaccorti
giovani del mio regno? e, me vivente,
rivolgere ogni sguardo al novo sole?...

MARIA Tranquillissima regna! Ogni diritto
sul tuo scettro abbandono. Omai tarpate
al mio spirto son l'ali, e la grandezza
più non m'alletta. Tu la tieni: ed io
non son che l'ombra di Maria. Domato
nella vergogna delle mie catene
è l'antico ardimento. In me l'estrema

di tue prove facesti. Hai nel suo fiore
la mia vita distrutta. Or poni modo:
pronuncia la magnanima parola
per cui venisti: chè non posso io mai
crederti qui venuta al tristo fine
d'insultar la tua vittima! Pronuncia
questa parola sospirata, e dimmi:
« Sei libera, o Maria! Di me provasti
la forza sola: la grandezza or prova ».
Consolami di questa, e mi vedrai
ricevere la vita e la salvezza
quasi un tenero don dalle tue mani.
Come non avvenuto, una parola
tutto mette in oblìo: dalle tue labbra
anelante io l'attendo. Oh non ti piaccia
ch'io la sospiri lungamente ancora!
Guai se con questa non finisci! Guai
se propizia, benefica, sublime
da me non ti dividi alla sembianza
d'una invocata deità! — Sorella!
Non per tutta Albïon, non per le immense
terre che abbraccia l'ocean profondo,
io vorrei presentarmi inesorata
al tuo sembiante come al mio tu stai!

ELISAB. Vi date alfin per vinta? Il vostro ingegno
più non trova un'insidia, un tradimento,
un pugnal che m'uccida? A voi non resta
dunque un meschino avventurier che prenda,
per la vostra difesa, i tristi offici
d'errante cavaliero? — Ito, o Maria,
è per sempre quel tempo; altri pensieri
oggi infiammano i cuori! Invan cercate
ne' presenti britanni un altro sposo,
poichè non men che gli amatori vostri
uccidete i mariti!...

MARIA (*fremendo*). O Dio!... Sorella!...
O Dio, m'ispira sofferenza...

ELISAB. (*la guarda per qualche tempo con aria di superbo disprezzo*). Questi
sono dunque, o Ruberto, i celebrati
vezzi che impunemente occhio non vede?
A cui non vuolsi pareggiar veruna
delle donne mortali? Inver la lode
fu mercata a vil prezzo. Altro non costa
il suon di bella universal, che il farsi
a tutti universale.

MARIA Ah! questo è troppo!

ELISAB. (*con un beffardo sorriso*).
Or sì, mi palesate il vero aspetto;
finor non foste che una larva.

MARIA (*infiammata di sdegno, ma con dignità*) Umano
fu l'error che mi vinse in giovinezza:
mi tradì la potenza: io non mi infinsi,
io non mentii. Con nobile alterigia
sdegnai la tenebrosa arte dei vili.
Il peggio è di me noto, e dir mi posso
di mia fama miglior. Te sciagurata,
se cade un giorno l'onorato manto
di cui sapesti, ipocrita maligna,
celar la tresca de' tuoi sozzi amori!
Figlia d'Anna Bolena, ereditata
l'onestà tu non hai! Note già sono
quelle caste virtù che alla mannaia
l'adultera tua madre hanno tradotta.

TALBO (*entra tra loro*).
O potenze del cielo! A che siam giunti?
Questa, o Maria, la sofferenza? questa
l'umiltà?

MARIA Sofferenza? Io tollerai
quanto può tollerar petto mortale!
Via, codarda umiltà! Via dal mio core,
o conculcata pazienza! Infrangi
le tue catene, e dall'abisso irrompi,
o lungamente rattenuto sdegno!

E tu che desti all'irritata serpe
uno sguardo omicida, arma il mio labbro
di venefiche punte....

TALBO Ella vaneggia!
Ella è tratta di senno! Ah, tu perdona
alla delira provocata!
(*Elisabetta, muta di rabbia, getta furibondi sguardi sopra Maria*).

LEICEST. (*nella massima agitazione cerca di allontanare Elisabetta*). Chiudi
l'orecchio al vaneggiar della furente!
Fuggi da questo sventurato loco.

MARIA Il trono d'Inghilterra è profanato
da una bastarda! Il popolo britanno
da una mima è tradito! Ove il buon dritto
regnasse, tu saresti nella polve
stesa a' miei piedi, chè tuo re son io.
(*Elisabetta parte velocemente. Talbo e Leicester la seguono nel maggior disordine*).

DELLA PAZZIA.

AMLETO.

Tragedia in cinque atti di G. SHAKESPEARE
Scena V dell'atto IV

Se io dovessi metter qui un esempio per ogni specie di pazzia, mi occorrerebbe un volume.

L'espressione delle malattie di cervello non è sempre la stessa. Non solamente essa varia secondo la natura della malattia, secondo la sua marcia acuta o cronica, ma ancora secondo i suoi periodi. Prendetemi il primo periodo della meningite, periodo d'eccitazione, e raffrontatelo coll'altro periodo più inoltrato, periodo di collapsus! Da una parte abbiamo il delirio, dall'al-

tra immobilità, stupore profondo :... e il periodo che meglio caratterizza un'affezione di cervello è questo della faccia istupidita, descritta spesso col titolo appunto di faccia cerebrale. Guardate per esempio nella *Moglie* di Torelli, alla scena quarta dell'atto terzo: là non abbiam fremiti d'ira, non urla disordinate come nel delirio, e nè pure come già nel delirio, scoppi di risa.... Là è talvolta l'espressione della indifferenza, talvolta della sonnolenza: talvolta anche l'espressione di una gioia vaga, serena....

Giorgio ha semplicemente la mente in disordine: non tutte le sue facoltà cerebrali sono annientate.... Egli pensa.... e ha una idea vaga, indeterminata delle persone e delle cose che lo circondano:... la sua mente afferra un'idea, poi la lascia per correre in fretta a un'altra:... le parole, che han sempre un tono non elevato, escon talora spezzate, quasichè ei stentasse a trovarle, talora a scatti.... talora con lunghe pause tra l'una e l'altra, nelle quali pause, il personaggio si ferma, si fissa nel vuoto, come se fosse compiutamente abolita l'influenza attiva del sistema nervoso sui muscoli della faccia. Ma di questo parleremo più a lungo nel capitolo che tratta della fisonomia.

Nè tutte sono annientate, come abbiam visto, le facoltà cerebrali del Re Lear, sebbene egli, a differenza di Giorgio, sia dominato, piuttosto che da un senso di mestizia, da un senso d'indignazione, di rivolta contro la enormità umana dell'ingratitudine filiale. In Ofelia invece non più nemmeno una larva di facoltà cerebrale.

Cammina macchinalmente, parla macchinalmente,

La dominazione del suo amor sciagurato in ogni parola, in ogni canzone non è che il suono rimasto, e che va ognor più affiochendosi, dallo strappo delle corde tutte della sua povera lira. E la lira infranta di Ofelia non può nella sua ultima eco dar suoni che non sieno soavità di canti e di fiori. Nell'accenno all'amor suo qualche tenue lacrima le imperla il volto, ma vi è rasciugata subito da un sorriso, più assai di quella doloroso e pietoso.

È questa la scena che ho scelto a esempio della follia, per la quale la mia alunna dovrà accomodare la sua intonazione alla maggior dolcezza della voce di argento.

Entrano la REGINA *e* ORAZIO

REGINA. Non voglio parlare con lei.

ORAZIO. Ella ve ne prega, la sua mente è turbata, il suo stato fa pietà.

REGINA. Ma che vuole?

ORAZIO. Parla molto di suo padre, dice che fu avvertita che ci sono delle frodi nel mondo, sospira e si batte il petto, infuria per nulla; profferisce parole senza senso. Quello ch'ella dice è niente, e nullameno si vorrebbe pure da chi l'ascolta trarre un senso dalle sue sconnesse parole. A vedere gli atti con cui essa le accompagna, sembra che un pensiero le informi e un pensiero forse vi è, ma assai sinistro.

REGINA. Sarebbe bene il parlarle, perocchè ella potrebbe far nascere congetture pericolose nella mente dei maligni. Fatela entrare (*Orazio esce*). Alla mia anima inferma e tale fu sempre la condizione della colpa), ogni cosa da nulla sembra dover precedere qualche grande sventura: tale è la diffidenza improvvida del delitto, che ei si tradisce da sè per tema di essere tradito.

(*Rientra* ORAZIO *con* OFELIA)

OFELIA. Dov'è la bella regina di Danimarca?
REGINA. Ebbene, Ofelia?
OFELIA. (*canta*)

Come l'amore vero, provato,
scerni da quello - che tal non è?
Egli ha il cappello - di nicchi ornato,
bordone in mano, sandali al piè.

OFELIA. Lo chiedete? Ah, ve ne prego, badate.
REGINA. Oimè, dolce fanciulla, che significa questa canzone?

Egli è partito, - è morto, o mesta!
Morto, partito, non torna più!
L'erba è cresciuta sulla sua testa,
il freddo sasso vi poggia su.

REGINA. Oh, cara Ofelia!
OFELIA. Badate, ve ne prego:

Qual neve alpina, bianco è il suo manto....

(*Entra il* RE)

REGINA. Oimè, mirate, Signore.

OFELIA. Tutto cosparso di dolci fior;
sulla sua tomba li nutre il pianto:
è la rugiada del puro amor!

RE. Come vi sentite, vaga fanciulla?
OFELIA. Bene, Iddio vi aiuti! Dicono che la civetta era figlia di un fornaio. Signore, noi sappiamo quello che siamo, ma non sappiamo quello che possiamo essere. Dio sia alla vostra mensa!
RE. Ella pensa a suo padre.

Ofelia. Ve ne prego, non parliamo di ciò; ma quando vi dimandano che cosa significa, rispondete così:

Quest'è il giorno di san Valentino.
  Sorgon tutti col primo mattino.
Del mio bello al balcon volerò,
  sua fedel Valentina sarò.
Egli sorge, s'abbiglia, e festante
  la sua porta dischiude all'amante:
ma colei che zitella a lui va,
  se ritorni zitella che 'l sa?

Re. Cara Ofelia?

Ofelia. In verità, senza giuramenti, darò termine a ciò:

Oh! pei Santi che sopra ci stanno,
  di', vergogna non hai dell'inganno?
Quando ei possa, il garzon fa così.
  Tristo lui che l'amore tradì. -
Ma tu allor dopo avermi sedotta,
  di sposarmi la fè non hai rotta?
Oh serbata t'avrei la mia fè;
  ma venirne al mio letto, perchè?

Re. Da quanto tempo è in questo stato?

Ofelia. Spero che tutto andrà bene. Dobbiamo aver pazienza; ma non so astenermi dal piangere pensando che lo hanno deposto nella fredda terra. Mio fratello lo saprà, e così vi ringrazio del buon consiglio. Innanzi la mia carrozza! Buona notte, signore, buona notte, belle dame; buona notte, buona notte *(esce)*.

DELLA MORTE.

LA MORTE CIVILE.

Dramma in cinque atti di P. Giacometti
Scena ultima

L'intonazione della morte è l'ultima espressione di un'anima che lotta coll'appressarsi terribile del supremo momento. Pare che l'uomo, quando l'anima è sul punto di spezzare i terrestri legami, voglia lottare contro la morte.... Nei suoi ultimi movimenti, disordinati, convulsi, par gli bisogni di avvicinare a sè tutto ciò che lo attornia. Le inflessioni della sua voce sono sorde, forzate, rotte a quando a quando da profondi sospiri, e mescolate talvolta con gemiti di dolore. Ma come l'autore ha fatto subire alla natura col soccorso dell'arte indispensabili modificazioni, l'attore deve servirsi di esse, che della natura posson dirsi la sintesi per dipinger poi essa natura con fedeltà e con chiarezza. In generale in teatro non è facile morir bene. Quante son le specie delle malattie, tante sono le specie di morte:... forse non è errato aggiungere che vi han tante maniere di dipingere un moribondo, quante son le differenze che esistono fra tutte le anime. Anche qui la mole del libro non mi consentiva di metter tutti gli esempi necessari.... Nel teatro di prosa possiamo lasciarci a ogni genere di esercizi per quel che riguarda la morte.... Dalla morte di pugnale o di fucile, a quella di veleno; la quale poi ha anch'essa molte varietà, come: lenta o fulminea, serena o dolorosa.

« Ove si applichi l'elettricità — dice il Lagrange — ai muscoli della faccia d'un cadavere, si può ben ottenere qualche giuoco di fisonomia analogo a quelli dell'uomo vivente, ma troppe cose mancano perchè compiuta ne sia l'illusione. La faccia morta non può che far delle smorfie; e ciò accade perchè in essa non esiste che uno degli agenti dell'espressione, la contrattilità muscolare, e non le si può rendere la circolazione e l'innervazione che hanno fatto di sè una funzione essenziale, la secrezione ». Corrado morente, nella *Morte civile* ha appunto perduto per metà la circolazione e l'innervazione. Più il veleno opera, e più la circolazione e l'innervazione scemano; e in questo loro dileguar lentamente, a piccoli guizzi, vediamo anche la fisonomia, a scatti rapidi e incerti, come il singhiozzo, stravolgersi; è l'elettrico sulla faccia del morto. Ora, le parole che accompagnano tali scatti, smozzicate, e inintelligibili, son sempre, come appunto nei momenti di singhiozzi, proferite con tuono men basso di voce. Come in un accesso di dispnea, per ostacoli all'entrar dell'aria, la voce, essendo gli sforzi di respirazione prolungati, sarà qui arrantolata, quasi che al personaggio non fosse dato di formarla che con immenso sforzo, e accompagnata sempre da brevi respiri. Ma ecco che il tronco si drizza sulla colonna vertebrale, nell'estendersi per favorire l'elevazione delle coste, e l'ampliazione del torace; le braccia si protendon verso gli oggetti vicini come per attirar l'aria al polmone!... A questo punto la voce non ha più metallo di sorta; e le parole, anzichè formate di suoni, paion formate di sospiri;... gli stravolgimenti cessano, le narici invece

di dilatarsi si chiudono, e lentamente, direi quasi, serenamente la fiamma della vita manda l'ultimo guizzo.

ROSALIA, PALMIERI, EMMA, CORRADO.

ROSALIA. Che volete Emma?

PALMIERI. Corrado?

EMMA (*a Palmieri*). Ah, dimmi se è vero ciò che mi ha fatto credere il povero Corrado. Mia madre non è morta nel darmi alla luce? (*A Rosalia*). Parlate anche voi; toglietemi la spina dal cuore — siete voi... sei tu mia madre?

ROSALIA. (*con terrore e sorpresa*), Ah!

PALMIERI. Che?... Voi le diceste?...

CORRADO. Tranquillatevi: le ho detto ancora che un nodo legittimo vi unisce a Rosalia.

PALMIERI. Come?

CORRADO. Perdonatemi se le ho svelato il segreto... ma potevo, dovevo farlo nel momento solenne in cui l'ostacolo che si opponeva alla pubblicazione del vostro matrimonio, sparisce per sempre....

ROSALIA. (*spaventata*). Sparisce?

PALMIERI. Corrado, che avete voi fatto?

CORRADO. Ho riflettuto su ciò che vidi e udii.

PALMIERI. Ah! Temo di comprendere....

CORRADO Su via dunque, o fanciulla, temete che io vi abbia ingannata! (*la prende per mano*). Venite che vi unisca alla madre vostra, che vi veda abbracciate!... (*serrandola fra le braccia della madre*).

EMMA. Oh! il mio sogno!

ROSALIA (*sempre spaventata*). Oh! figlia! (*vedendo Corrado che sta per cadere*). Corrado!

EMMA. Egli sviene!

PALMIERI (*con una mano sul polso, l'altra sulla fronte di Corrado*). Egli muore!

ROSALIA. Muore!

EMMA. Aspettate; questo medaglione contiene un liquore salutare, egli ne ha bevuto qualche goccia, momenti or sono, riproviamo a dargliene ancora....

PALMIERI (*aspirato il medaglione*). Veleno! Si è avvelenato!

ROSALIA. Mio Dio!

EMMA. Avvelenato!

ROSALIA. Presto dunque, un rimedio....

PALMIERI. Oh! Non ve n'è alcuno: è tardi!

CORRADO. (*ripetendo macchinalmente le parole*). È tardi. *Con vaneggiamento, o sogno febbrile*). Povera donna! Povero uomo! magnanimi cuori!... meritano un po' di bene, un premio... e l'ottengono da me....

ROSALIA (*fra sè*). Oh! la mia confessione lo ha reso suicida!

PALMIERI. (*fra sè*). Muore per noi!

CORRADO (*c. s.*). Dite che vengono a prendermi?... Ah! il delatore!... Vile! Stolti!... Il cadavere civile perde il moto... ho terminato di ucciderlo io.... Ah! la mia Ada! La mia Ada!...

ROSALIA. Chiama sua figlia! (*Ad Emma*) Egli ha creduto che tu lo fossi.... Ah! se lo credesse anche adesso!... Accostati a lui; chiamalo padre, perchè muoia in pace!

EMMA. Oh sì! *Si accosta a Corrado, e ponendogli la mano sulla fronte, gli dice con grande affetto*). Padre, padre mio! Guarda la tua Ada!

CORRADO. (*trasognato*). Ada? (*Si alza e la stringe convulsivamente fra le braccia, ma guardando Rosalia e Palmieri, torna in sè, e dice*) No, no!... Emma? (*Fa cenno a Palmieri e a Rosalia d'accostarsi, pone fra loro Emma e stende le mani sui loro capi: poi cade e spira*).

ESERCIZI.

Delle poesie staccate.

Accade molte volte che in una tragedia o dramma o commedia, un personaggio debba recitare un brindisi, un inno, un'ode, un sonetto, uno squarcio qualunque insomma, così comico come drammatico. E sta bene che ogni poesia debba avere la intonazione voluta dal concetto che essa esprime; ma è altresì fuor di dubbio che essa intonazione debba esser diversa da quella usata dal personaggio, ov' egli esprimesse per conto suo con sentimento proprio quello stesso concetto espresso nella poesia recitata. Se Tirteo, vista la confusion generale degli Spartani, si fosse levato di mezzo a loro, e con un urlo d' indignazione avesse prorotto, non già con un carme, apostrofando gli Spartani, ma con parole disordinatamente uscitegli dall'anima, e, diciam più chiaro, non come poeta, ma come uomo, avrebb' egli l' apostrofe sua intonata con la gravità solenne che è nell'apostrofe del carme? E, se ci facciamo a considerare il secondo esercizio, Francesco II, sia pur recitando in versi, avrebbe sclamato per proprio conto, ad esempio:

il martirio, la fede, la costanza,
la gloria... fole! Tutto va nel mare
del nulla!... Amare e bere!... Ecco la vita!...

con la intonazione vibrata, enfatica, armoniosa richiesta dalla strofa ultima, la quale ha pure certe esigenze

di pause (non necessarie nel discorso, anzi erronee) per ragione di ritmo?

A far bene intendere la intonazione del carme di Tirteo che metto qui come primo esercizio, basterebbero queste poche parole dell'autore che lo precedono: « in mezzo ai lunghi confusi clamori, si sente alzarsi *solenne*, *clamorosa* e *squillante* la sua voce; la sua persona, che appariva dianzi incurvata e dimessa, si drizza maestosa, spirante gagliardia: il suo volto e gli sguardi lampeggiano. Tirteo appare come interamente trasfigurato ».

Nè trattasi qui di recitare un canto, di far ammirare uno squarcio di poesia; Tirteo ha un alto scopo: quello di distor gli Spartani dalla viltà, di incitarli a battaglia; e ogni frase, ogni parola che più delle altre risponda al concetto di esso incitamento egli proferisce con maggior forza. E studia con ansia crescente le fisonomie attonite degli ascoltatori, e vede l'effetto che i suoi versi ne' loro animi producono, e incalza e incalza sino a descrivere con gioia suprema e con supremo ardore il soldato morto giovane sul campo di battaglia,... allargando e arrotondando, per così dire, la intonazione nell' ultimo verso, a cui devono seguire gli applausi e l'urla degli ascoltanti, trascinati,... e le parole: « Spartani! Il vostro duce! » di Anassidàmo, strappate dall'ardor di Tirteo, e però proferite con non minore entusiasmo.

Il brindisi del Gonzaga invece è ben altra cosa. Tutto slancio, tutto gaiezza, tutto vita; ma in quella vita, in quella gaiezza, in quello slancio è la spensieratezza del giovinastro e un po' anche l'amarezza del-

l'uomo annoiato, senza contare l' arruffamento, dirò, intellettuale dell'alticcio.

Nell'amore e nel vino è riso di gioia e di voluttà;... in tutto il resto, nient'altro che alzata di spalle....

Al Gonzaga segue Criside nella *Sposa di Menecle* con la sua canzoncina d' amore piena di brio in un ritmico caracollamento prodotto da' novenarî. E, a parte il concetto, che esige una voce la più schiettamente argentina, giova qui avvertire che la canzone non è recitata, ma letta. Tutto l'effetto dovrebb'essere prodotto non dall' intonazione enfatica, a cui potrebbero invogliare quei *t'amo,* ai quali nell'incalzar dell'idea, pare alla bella prima s' addica anche un incalzar di tono e di accento, ma sì dalla semplicità, dalla ingenuità, dalla correttezza, dalla finezza.

E alla canzone di Criside segue la ballata di Primavera nella *Francesca* di d'Annunzio, che, all'opposto di quella, deve essere melodiosamente, ritmicamente recitata, cercando nelle varie cadenze di sposare quanto più possibile il tono della voce con quello della musica che accompagna la ballata e la danza.

Vengon ultimi i famosi canti di David. Oh, qual varietà d' intonazioni è in essi!... Quanta maestà, quanta forza, quanta soavità!...

Alla prima parte bisogna la intonazione della invocazione, che è elevata, solenne, a mostrare tutta la grandezza di Dio! L' anima si toglie intera dal suo inviluppo, per così dire, e si slancia verso l' Essere che essa invoca: ella esalta la sua potenza, descrive pomposamente l' opera sua; nulla nè di languido, nè di debole,... nè meno agli ultimi due versi, ne' quali

è l' esposizione del suo desiderio... del suo voto, e i quali, benchè con intonazione meno elevata, meno libera, dovranno esser detti con intonazione non meno maestosa. In questi canti poi abbiamo anche una seconda intonazione che domina sempre la intonazione propria di questa o quella parte del canto. David non è mosso per un sentimento intimo, per un sentimento proprio, a invocar Dio, a cantar la pace, a descriver la strage ch'esce dalla spada di Saul... ; egli ha sempre un secondo fine !

La invocazione a Dio, la descrizione della famiglia di Saul, ecc., vengono in seconda linea... la loro intenzione diventa, se così posso esprimermi, intonazione subbiettiva ; la intonazione fondamentale di tutti i canti è in ciò che li muove.... David invocando Dio, è un artista che recita la sua parte.... Dio non è che uno strumento dell' arte... il suo pubblico è Saul... e l'anima sua è tutta volta a scuoterlo, a commuoverlo, a rimetterlo in calma. Siamo dunque in una situazione molto simile a quella di Tirteo : anche qui dunque le intonazioni varie de' canti debbon essere più accentate che se fossero intonazioni naturali ; e più specialmente poi là dove David esalta l'opera di Saul. Io credo non sia esercizio migliore di questi canti per lo studio delle intonazioni. E alla maestosa invocazione a Dio, alla viva descrizione della vittoria di Saul succede il canto della pace,... che è vera opera di cesello.... Quanta finezza e quante gradazioni di intonazione argentina in questo breve componimento ! « Tutti i seguenti versi lirici — dice l'Alfieri innanzi a' suoi canti — si potranno cantare senza gorgheggi da David,

s'egli si trova essere ad un tempo cantore ed attore. Altrimenti basterà, per ottenere un certo effetto, che ad ogni stanza preceda una breve musica istrumentale adattata al soggetto, e che David poi reciti la stanza con maestria e gravità ». Bene: data la situazione di David, e il maggior accento richiesto dalla intonazione del canto, io credo ben faccia l'alunno a studiar seriamente questo brano in ogni suo particolare, in ogni sua parola, per far sì che n'esca un tutto musicale senza cantilena, molleggiato senza svenevolezza; dal quale poi si torna con rapidità al ruggito della battaglia, il quale, perchè appunto suggerito, dirò, dalle parole:

> Ma, che pretendi or tu? Saul far vile
> infra i domestich'ozi? Il pro' Saulle
> di guerra or forse arnese inutil giace?

dovrà esser intonato con maggior gagliardia.

Nel discorrere delle poesie da recitarsi nel corpo di qualche opera scenica, non posso tenermi dal dire poche parole sulla recitazione delle poesie in genere: oggi che la lettura artistica e la recitazione in pubblico, di poesia specialmente, da me iniziata or son molti anni, è entrata, si può dire, nel gusto di tutti; lettura e recitazione che io cerco di coltivare più che posso nella scuola, ottenendo ottimi resultati, dacchè se da un lato quelli che vi son chiamati, promettono di diventare dei lettori e dicitori egregi, dall'altro gli insufficienti si fanno a ogni modo familiari gli scrittori nostri più degni, alternando in un solo trattenimento letterario Carducci con Pascoli. D'Annunzio

con Marradi, Giusti con Dante, Redi con Petrarca, Sacchetti con Martini, De Amicis con Leopardi. Naturalmente come in tutte le manifestazioni artistiche e letterarie, ai pochi degni di montar sulla cattedra a illustrar colla voce e coll'ingegno le riposte bellezze di un autore, tien dietro il codazzo innumerevole dei lettori e recitatori dilettanti, che come tutti i dilettanti di questo mondo, sono i più convinti della loro bravura e dell' asineria dei competitori. Ve n'ha persino di quelli, e non dico per celia, a cui, pur mancando parecchie lettere dell'alfabeto, viene la fregola di leggere non so che lor porcheriole a un povero pubblico supplicato. Il leggere e il recitare brani di poesia e di prosa è giudicato dai dilettanti leggermente e superficialmente, quanto il recitar commedie. Ma la lettura artistica, o recitazione, dirò così, letteraria, è di maggiore difficoltà. A parte l'intelligenza per la dilucidazione del testo, e lo studio per mostrare al pubblico con le intonazioni precise e gli accenti giusti sui motti di valore essa dilucidazione, ci vuole un' attitudine speciale per la recitazione, la quale non deve, come vorrebbe il poeta che non sa essere attore, rimaner circoscritta nella monotona cadenza ritmica, nè, come vorrebbe l'attore che non sa essere poeta, circoscritta nella recitazione rappresentativa della scena. Secondo me (non v' ha ramo dell' umano sapere come quello dell'arte, in cui l'affermazione sia un errore), secondo me, ci vuole una via di mezzo. Le qualità dell'attore e del poeta che, isolate, riescono o manchevoli o esuberanti, fuse insieme, possono anche darci la perfezione. Con la sola cadenza ritmica una sola intona-

zione servirà per tutti i generi di poesia: con la sola recitazione teatrale avremo tutte le intonazioni del genere cogli alti e bassi convenzionali, cogli sbracciamenti, colla *parola parlata*, che in una lirica a me pare grottesca, e che è pur sempre fra le aspirazioni, faccio le solite eccezioni, dei comici. « Come dice bene i versi! Non paion più versi! » E così il gran pregio, in questo caso, della dizione si riduce alla distruzione immediata di una cesellatura, che è il lavoro paziente di mesi e di anni.

No. I versi devono essere versi, devono essere detti come versi, e fatti sentire come versi: ogni genere di poesia deve avere la sua voce. Dire *La canzone di Legnano* come *Le fonti del Clitunno* o *La cavallina storna* o il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, con una intonazione, significherebbe, credo, far conoscere al pubblico quella data poesia: ma il pubblico può leggersela da sè. Ben altro è lo scopo del lettore e del recitatore! E senza andare in cerca di poesie opposte, prendiamo a esempio il ÇA IRA del Carducci. Come si potrebbe al primo sonetto dar la intonazione del secondo? Al secondo quella del terzo? Che ha che vedere il sentimento di

> . . . . Marceau che alla morte radïosa
> puro i suoi ventisette anni abbandona
> come alle braccia d'arridente sposa,

col

> come tenera e bianca e come fina!
> Un giglio il collo e fra mughetti pare
> garofano la bocca piccolina

della Lamballe?

Che ha che vedere la intonazione di rame nel quadro meraviglioso di quelle donne che sfilano

> in cospetto a Danton, pallido, enorme,

o di Marat che

> . . . . . vede nell'ombra oscure torme
> d'uomini coi pugnali erti passando,
> e piove sangue d'onde son passati,

con quella tutta oro dell'entusiasmo, con cui s'intona il

> marciate, o della patria incliti figli,
> dei cannoni e dei canti all'armonia,

dell'ultimo sonetto?

Solo, ripeto, non mi stancherò mai dal raccomandare ai miei giovani studiosi di non restare, trattandosi di opere d'arte lirica, nella recitazione che chiamerò borghese; ma di elevarsi a una recitazione aristocratica, che, ben inteso, non deve aver niente che vedere con l'accademica.

Per toccare poi anche della recitazione dell'opere sceniche in versi, dirò ch' io credo doversi ricercare il genere dell'intonazione nel genere dell' opera. Dare una recitazione terra terra alla tragedia alfieriana e dei suoi seguaci, è, come abbiam già visto, tanto grottesco, quanto il voler dare una recitazione troppo sostenuta a quella cossiana. Più che dal personaggio e dal soggetto l' intonazione è data dalla forma; i personaggi di Shakespeare nella veste del Rusconi non possono essere presentati alla maniera di quelli nella veste del Carcano. Nè solo le opere in versi, sotto que-

sto aspetto, dovrà considerar lo studioso, ma pur quelle in prosa, comparando ad esempio la forma inamidata nei personaggi moderni della *Città morta* del D'Annunzio, con quella parlata nei personaggi delle opere in genere di Giacosa o Bracco o Rovetta o Butti o Traversi.

I.

I MESSENI.

Dramma in quattro atti in prosa di F. Cavallotti
(Atto III. Canto di Tirteo)

È bello al gagliardo, dinanzi alle file
cader per la patria! Sventura sul vile
che volse le terga, fuggendo, all'acciar, —
costretto col padre, coi bimbi gementi,
la madre e la sposa, lontan, fra le genti,
l'infamia del sangue ramingo portar!

Fuggire! e oh vergogna! col crine già bianco,
ai giovani innanzi, vedersi lo stanco
vegliardo pugnando, procombere al suol!
Ahi, folle che indarno la morte fuggia!
La squallida parca lo insegue per via,
lo afferra, foss'anche di Numi figliuol!

L'uom stranio frattanto, per gli alti orizzonti
spiando vi chiede: che clivi, che monti
son quelli onde il vinto spartano fuggì?
Son d'Itome i clivi, le balze, le vette!
Vi stetter vent'anni le nostre vedette,
e i padri dei padri vi ararono un dì!

È d'Ercole or questa, dei forti la prole?
Oh! al forte più cara dei raggi del sole
la morte — se ad onta simil lo involò!
Se in faccia alle schiere, pel tetto natio,
ai floridi aprili dicendo l'addio,
la cara grand'anima fra l'armi esalò.

Bellissimo ei giace! Sul pallido aspetto
sta il riso degli anni. Stan l'ampie sul petto
superbe ferite di gloria segnal.
Degli uomini orgoglio, di vergini amore,
tra i figli l'eterno dei tumuli onore,
tra l'ombre lo segue la fama immortal!

II.

AGNESE.

Dramma in cinque atti in versi di F. Cavallotti
(Il brindisi di Gonzaga. Atto I)

Orsù amici, non più. Bevasi e volino
in fra i baci e gli amor rapide l'ore.
Ecco, un brindisi a voi! Laggiù in Pavia
da un menestrello un dì l'appresi....

«Fra baci, languide carezze e canti
«volino, volino rapidi i dì!
«di questa vita rasciuga i pianti
«un'ora sola scorsa così.

«Amiam! se teneri sguardi procaci
«nè dànno ebbrezze che non dà il ciel,
«che cosa importa se i dì fugaci
«la via ne accorciano del muto avel?

« Beviam! Sei bello, prisma del vino,
« d'iri settémplice brilla il piacer.
« Son di topazio, son di rubino
« tinte le immagini del mio pensier!

« Biondo è il colore ch'hanno le anella
« delle fanciulle più care a me;
« rossa è la fiamma che il viso abbella
« quando fra i baci mi giuran fè!

« Fuma, gorgoglia nel cranio mio
« delle Baccanti sacro licor!
« bagno di porpora, cor, mente e Dio
« in te ogni cosa si tuffa e muor.

« Gloria, martirio, fede, costanza....
« fole! va tutto del nulla al mar!
« Amare e bevere! Null'altro avanza!
« ecco la vita: Bevere e amar!

III.

LA SPOSA DI MENECLE.

Commedia in tre atti con prologo in prosa di F. Cavallotti
(Canto di Criside)

Studiai del Meònio le pagine
per dirti d'amor nova idea:
quai dolci parole, nell'isola,
Ulisse a Calipso dicéa:

d'amore in che accenti Anadiòmene
col frigio pastor favellò....
studiai del Meònio le pagine....
e.... t'*amo*.... altro dirti non so.

Frugato ho ne' canti d'Orfeo
per dirti d'amor novo stile:
com'egli, fra 'l pianto letéo,
chiamasse la sposa gentile:

qual voce a' suoi cantici amanti
la selva e 'l leon trascinò...
frugato ho d'Orfeo tutti i canti...
e... t'*amo!* altro dirti non so.

L'ho chiesto di Saffo al lamento
e al vecchio dai brindisi d'oro;
ognun rispondeami: lo sento...
ma come insegnartelo... ignoro.

E frugo!... e altre immagini chiamo!...
ah!... un lampo qui alfin balenò!
ah!... eccola! eccola!..., è: t'*amo!*...
(*battendosi la fronte come chi trova un'idea*)
la nova parola ch'io so.

IV.

FRANCESCA DA RIMINI.

Tragedia in cinque atti di GABRIELE D'ANNUNZIO
(Milano, presso i fratelli Treves, MCMI e MCMIV)
Scena IV dell'atto III

LA BALLATA DI PRIMAVERA

ALDA

Nova in calen di marzo
o rondine, che vieni
dai reami sereni d'oltremare
primamente a recare il buon messaggio
dell'allegranza, e sapi odor selvaggio,
deh creatura allegra,
in veste negra e bianca a questa danza
vola e rallegra noi di primavera!

Altichiara

Marzo è giunto e febbraio
gito se n'è col ghiado.
Or lasceremo il vaio
per veste di zendado.
E andrem passando a guado
acque di rii novelli
tra chinati arboscelli verzicanti,
con stormenti e con canti in compagnia
di presti drudi, o nella prateria
iscegliendo vïole
ove redole più l'erba, dei nudi
piedi che al sole v'ebbe Primavera.

Garsenda

Oggi la terra pare
nova cosa a vederla,
e la faccia del mare
oggi è come la perla.
Non canta già l'averla
per entro ai boschi? e pronta
la lodola non monta in sommo ai cieli?
Et i vènti crudeli nella bocca
non portan nidi? Rondine, ma cocca
di dardo è la tua coda,
par che arco s'oda stridere in tuoi stridi,
onde si goda fieder Primavera.

Biancofiore

Deh creatura allegra,
conduci questa danza,
in veste bianca e negra
com'è tua costumanza.

Poi fa qui dimoranza
nella camera adorna
ch'è chiara quando aggiorna e quando annotta,
per l'Istoria d'Isotta fior d'Irlanda,
che vi si vede; e sìeti una ghirlanda
nido, nè ti rincresca,
poichè la fresca donna che qui siede
non è Francesca ma sì

Le danzatrici con rapido giro si volgono tutte a Francesca disponendosi in una fila e tendendo l'una mano, che tiene la rondine, e l'altra verso di lei; e cantano insieme con Biancofiore, senza intervallo, l'ultima parola della stanza.

TUTTE

Primavera!

V.

SAUL.

Tragedia in cinque atti in versi di VITTORIO ALFIERI
(I canti di David. Atto III).

GION. Or, poichè in pianto il suo furor già stemprasi.
deh! la tua voce, a ricomporlo in calma,
muovi, o fratello. In dolce oblìo l'hai tratto
già tante volte coi celesti carmi.

MICOL. Ah! sì; tu il vedi, all'alitante petto
manca il respiro; il già feroce sguardo
nuota in lagrime: or tempo è di prestargli
l'opra tua.

DAVID. Deh! per me, gli parli Iddio.
«O tu, che eterno, onnipossente, immenso,
siedi sovran d'ogni creata cosa;
tu, per cui tratto io son dal nulla, e penso,

e la mia mente a te salir pur osa;
tu, che se il guardo inchini, apresi il denso
abisso, e via non serba a te nascosa;
se il capo accenni, trema lo universo;
se il braccio innalzi, ogni empio ecco è disperso:
Già sulle ratte folgoranti piume
di cherubin ben mille un dì scendesti;
e del tuo caldo irresistibil nume
il condottiero d'Israello empiesti:
di perenne facondia a lui tu fiume,
tu brando, e senno e scudo a lui ti festi:
deh! di tua fiamma tanta un raggio solo
nubi-fendente or manda a noi dal polo.
Tenebre e pianto siamo... »

SAUL. Odo io la voce
Di David?. . Trammi di mortal letargo:
folgor mi mostra di mia verde etade.

DAVID. « Chi vien, chi vien, ch'odo e non veggo? Un nembo
negro di polve rapido veleggia
dal torbid'euro spinto. —
Ma già si squarcia; e tutto acciar lampeggia
dai mille e mille, ch'ei si reca in grembo...
Ecco, qual torre, cinto
Saul la testa d'infuocato lembo.
Traballa il suolo al calpestìo tonante
d'armi e destrieri:
la terra e l'onda e il cielo è rimbombante
d'urli guerrieri.
Saul si appressa in sua terribil possa;
carri, fanti, destrier sossopra ei mesce:
gelo, in vederlo, scorre a ogni uom per l'ossa;
lo spavento d'Iddio dagli occhi gli esce.
Figli di Ammòn, dov'è la ria baldanza?
Dove gli spregi, e l'insultar, che al giusto
popol di Dio già feste?
Ecco ora il piano ai vostri corpi angusto;
ecco, a noi messe sanguinosa avanza

di vostre tronche teste:
ecco ove mena in falsi iddii fidanza. —
Ma donde ascolto altra guerriera tromba
mugghiar repente?
È il brando stesso di Saùl, che intomba
d'Edom la gente.
Così Moàb, Soba così sen vanno,
con l'iniqua Amalèch, disperse in polve:
Saùl, torrente al rinnovar dell'anno,
tutto inonda, scompon, schianta, travolve».

SAUL. Ben questo è grido de' miei tempi antichi,
che dal sepolcro a gloria or mi richiama.
Vivo, in udirlo, ne' miei fervidi anni... —
Che dico?... Ahi lasso! a me di guerra il grido
si addice omai?... L'ozio, l'oblìo, la pace,
chiamano il veglio a sè.

DAVID. Pace si canti. —
«Stanco, assetato in riva
del fiumicel natìo,
siede il campion di Dio,
all'ombra sempre viva
del sospirato alloro
Sua dolce e cara prole,
nel porgergli ristoro,
del suo affanno si duole,
ma del suo rieder gode;
e pianger ciascun s'ode
teneramente,
soavemente
sì che il dir non v'arriva.
L'una sua figlia slaccia
l'elmo folgoreggiante;
e la consorte amante,
sottentrando, lo abbraccia;
l'altra, l'augusta fronte
dal sudor polveroso
terge col puro fonte;

quale, un nembo odoroso
di fior sovr'esso spande;
qual le man venerande
di pianto bagna;
e qual si lagna
ch'altra più ch'ella faccia.
Ma ferve in ben altr'opra
lo stuol del miglior sesso.
Finchè venga il suo amplesso
quì l'un figlio si adopra
in rifar mondo e terso
lo insanguinato brando:
là, d'invidia cosperso,
dice il secondo: E quando
palleggerò quest'asta,
cui mia destra or non basta?
Lo scudo il terzo
prova come il ricopra.
Di gioja lagrima
sull'occhio turgido
del re si sta:
ch'ei di sua nobile
progenie amabile
è l'alma, e il sa.
Oh bella la pace!
Oh grato il soggiorno,
là dove hai d'intorno
amor sì verace,
sì candida fè!
Ma il sol già celasi;
tace ogni zeffiro;
e in sonno placido
sopito è il re. — »

SAUL. Felice il padre di tal prole! oh bella
pace dell'alma!.... Entro mie vene un latte
scorrer mi sento di tutta dolcezza... —
Ma, che pretendi or tu? Saùl far vile

infra i domestich'ozi? Il pro' Saulle
di guerra or forse arnese inutil giace?

DAVID. «Il re posa, ma i sogni del forte
con tremende sembianze gli vanno
presentando i fantasmi di morte.
Ecco il vinto nemico tiranno,
di sua man già trafitto in battaglia;
ombra orribil, che ormai non fa danno.
Ecco un lampo che tutti abbarbaglia...
quel suo brando, che ad uom non perdona,
e ogni prode al codardo ragguaglia. —
Tal, non sempre la selva risuona
del leone al terribil ruggito.
ch'egli in calma anco i sensi abbandona;
nè il tacersi dell'antro romito
all'armento già rende il coraggio:
nè il pastor si sta men sbigottito,
ch'ei sa, ch'esce a più sangue ed oltraggio.
Ma il re già già si desta;
armi, armi, ei grida;
Guerriero omai qual resta?
Chi chi lo sfida?
Veggio una striscia di terribil fuoco,
cui forza è loco — dien le ostili squadre.
Tutte veggio adre — di sangue infedele
l'armi a Israele. — Il fero fulmin piomba.
Sasso di fromba — assai men ratto fugge,
di quel che strugge — il feritor sovrano,
col ferro in mano. — A inarrivabil volo,
fin presso al polo — aquila altera ei stende
le reverende risuonanti penne,
cui da Dio tenne — ad annullar quegli empi,
che in falsi tempj — han simulacri rei
fatti lor Dei. — Già da lontano io 'l seguo;
e il filisteo perseguo,
e incalzo, e atterro, e sperdo; e assai ben mostro,
che due spade ha nel campo il popol nostro».

SAUL. Chi, chi si vanta? Avvi altra spada in campo,
che questa mia ch'io snudo? Empio è; si uccida,
pera chi la spezzò.
MICOL. T'arresta: oh cièlo!...
GION. Padre! Che fai?
DAVID. Misero re!
MICOL. Deh! Fuggi...
a gran pena il teniam; deh! Fuggi, o sposo.

E coll'esercizio delle poesie staccate finisce il capitolo delle intonazioni, in cui ci siamo, più che in ogni altro, dilungati. Io ho creduto e credo sia utile e comodo ai giovani aver sott'occhio nello stesso libro raccolti quegli squarci di poesia o di prosa che son venuto man mano indicando, e brevemente commentando; giacchè il fine che mi son proposto è quello sopratutto di fare un libro, per quanto mi fosse possibile, pratico. Ma, come ognun può vedere, il capitolo delle intonazioni non è qui che un saggio... sulle orme del quale il giovane può poi camminare, per addestrarsi nelle intonazioni isvariatissime che rimangono ancora, e che la mole del libro non mi consentiva di metter qui.

CAPITOLO IV.

L'INTERPRETAZIONE.

SOMMARIO: Introduzione. — Della conoscenza dell'opera intera. — Della prima parte dell'interpretazione. — *Amleto*. — Dell'Amleto Ernesto Rossi. — Degli artisti in genere. — Della imitazione. — Del metodo di recitazione e del metodo di studio. — Della seconda parte dell'interpretazione. — De' falsi effetti teatrali. — Hume ed Engel. — Un esempio del Tiedemann. — Dalla collera al riso. — Dall'odio all'amore. — La carrettella. — Il Modena del Bonazzi. — *Saul*. Modena-Salvini. — Un esempio dell'Engel. — Modena, *Luigi XI*. — Conclusione.

Impossessatosi il giovane del meccanismo della parola e del gesto, che è, si può dire, la grammatica dell'arte, egli passa alla parte dell'immaginazione, della fantasia, della creazione, che è, come può di leggieri comprendersi, la più difficile e insieme la più attraente.

La interpretazione è di due specie: interpretazione generale e interpretazione particolare: quella serve a improntare il carattere, questa ad analizzare la scena, la frase, la parola.

Come nelle interpretazioni propriamente dette non deve entrare che la mente dell'artista, così niuna norma oserò segnare perchè esse riescan perfette. Le nostre idee su questo o quel carattere potrebber non trovarsi

in accordo con quelle di qualsiasi artista, e noi vogliam lasciar libero a ciascuno il campo dell'arte.

Se non può e non deve il maestro imporre le proprie intonazioni, il proprio gesto a un alunno, che sono arte meccanica, come potrebb' egli aspirare ad imporgli la propria interpretazione che è arte tutta di concezione?

Nullameno se il maestro può e deve le intonazioni false dell'alunno correggere, o i gesti esagerati modificare, a miglior ragione potrà e dovrà: 1° tracciar la via da seguirsi per darsi con sicurezza allo studio dell'interpretazione; 2° mostrar le ragioni che l'obbligano a dichiarare la interpretazione erronea; e modificarla all' uopo, e magari, mutarla di pianta: costituirsi, in una parola, giudice severo ed imparziale, avvezzando l'alunno a dar ragione delle proprie idee, e discuter sempre con chiarezza e precisione sullo stato d'animo del suo personaggio, e sugli uomini e le cose che lo circondano. E perchè ciò avvenga, occorre prima di tutto che il giovane conosca a fondo non già la propria parte soltanto, ma l'opera intera; la quale a ogni scena, a ogni frase, magari a ogni parola di altri personaggi, può dargli nuovo lume per la più minuta conoscenza del tipo che imprende notomizzare. Guai a quel giovane che nello studio di un carattere, non conoscerà dell'opera di cui è parte principale, che due o tre atti, perchè negli altri non prende parte. Come potrebbe dar giuste intonazioni a una scena, a una frase, se quella scena e quella frase son, per così dire, annunziate da altro personaggio in altra scena o in altro atto, ch' egli non ha nè visto, nè inteso? Una

sola parola di un personaggio insignificante, magari di un servo, può sparger lume su tutto un carattere.

Assista dunque lo studioso attentamente alla lettura dell'opera intera, o attentamente la legga da sè, e veda subito nella compagine organica del lavoro, con qual tipo si trovi alle prese, facendone a linee larghe lo sbozzo.

Nella interpretazione generale, se fatta con coscienza, noi non dovremmo cessar mai dall' assediarci di domande. Prendiamo *Amleto* per esempio.

« Chi è il mio personaggio?

È matto davvero o finge di esserlo?

E se finge di esserlo, perchè fa il matto anche quando è solo?

È forse un errore dell'artista?

O fa il matto anche quando è solo, perchè a forza di fingersi tale, finisce col diventarlo un poco, senza contar poi l' arruffio che è nella sua mente per l' avvicendarsi di tanti e sì forti avvenimenti?

E, ad ogni modo, fra la pazzia quando è non visto e non inteso, e la pazzia in conspetto agli altri, non dev'essere una ben accentuata differenza?

E se la pazzia in conspetto agli altri è finta, non dev'essere un po' esagerata?

E perchè fa il matto?

Se la sua pazzia ha lo scopo di ficcargli il cervello fin dentro l'anima del Re e della Regina, quale sarà dunque la sua azione?

Azione di parole e di sguardi?

L'una di pazzia, l'altra di saviezza?

Sia: e allora, in cotesti sguardi ch' egli, in mezzo alle sue pazze parole, gitta saviamente e furtivamente in faccia agli altri, deve esser mescolata azione di sdegno, o di feroce soddisfazione?

E l'amore per Ofelia è amor reale?

È amor bugiardo?

Alla nuova della morte di lei si mantiene chiuso, incomprensibile e matto; ma se matto non è, come e quanto avrà da costargli in quel momento la sua finzione?

E Amleto chi è?

E i suoi modi come saranno?

A quale epoca appartiene egli?

Qual uomo dovrò io mettere sotto le mentite spoglie del matto?

Un uomo volgare, zotico, maligno, iracondo, o un uomo bello, generoso, affettuoso, popolare?

Un uomo allegro, spensierato, che si ride del mondo, o un uomo che si guarda intorno e vede il mondo pieno d' inganni, di menzogne, d' iniquità, d' errori, senza un avvenire sicuro, senza un fil di luce al termine di una così lunga vita di prove?

Qual sarà dunque la intonazione generale del personaggio? ».

Queste e altre domande noi dobbiam volgere a noi stessi, se vogliam metterci in cammino: a queste e ad altre domande noi dobbiamo rispondere con istudio e con riflessione, se vogliamo arrivare in porto.

E queste, certo, e altre domande dev' essersi volte Ernesto Rossi, se ci richiamiamo alla memoria la sua

concezione e la sua presentazione. Si direbbe che i Rossi-Amleto avesse tutte le stranezze del suo autore; ma in questa vasta tragedia del pensiero umano, così per l'autore, come per l'attore, anche le stranezze recan l'impronta della ditata michelangiolesca.

L'estrinsecare la misantropia melanconica del biondo principe danese colle sue follie, coi suoi misteri, colle sue esplosioni, col suo affascinante *essere e non essere*, fu, sino a venti anni addietro, sogno di pochi eletti; l'estrinsecarla, o meglio, presentarla alla luce della ribalta è oggidì non più sogno, ma addirittura *caval di battaglia*, come s'usa dire, de' molti eletti e non eletti. È forse alla nostra poca coscienza artistica che dobbiam chiedere la causa di codesta invasione barbarica? o forse alla poca difficoltà presentata da situazioni drammatiche di un effetto irresistibile? o forse ancora alle molteplici rappresentazioni de' sommi e de' buoni, in cui gli invasori si specchiano, spigolando più qua, più là il gesto, la frase, la parola di effetto?...

Ed eccoci alla *imitazione*.

Ma quale imitazione? Io vorrei che i giovani si fermassero sempre dinanzi a' grandi maestri e ne seguisser l'esempio, e ne calcassero le orme; ma non già orme di effetto:... orme di sistema per conseguirlo. E allora non si troveran più di fronte allo sterile affaticarsi di rendere con precisione la data intonazione di un predecessore su la tal sillaba, con smorzatura su l'altra; o di gittar a un dato segno le carte per aria, e accompagnar l'atto con un ballonzolo e un ridere sguaiato!... Non si troveran più insomma affogati in uno studio materiale, meccanico, che soffoca

ogni aspirazione, che fossilizza il cervello;... ma si troveranno dinanzi alla vera, alla grande arte! Si vedranno in faccia uomini e donne che analizzano, che notomizzano, che mutano, che correggono, che modificano, che cancellano, che rinnovano. Ogni *replica* è per essi un nuovo studio di interpretazione: volanti già su l'ali della fama, trovano forse che ancor non sono giunti a quel grado di perfezione che si richiederebbe dal personaggio.... Vedon l'errore, e perseveran nello studio all'intento di cancellarlo: e vi riescono: e ogni frase, ogni parola ha per essi un valore: ed entrano nelle più profonde latebre dell'anima del loro personaggio, e alla fine veggono coronata l'opera loro dai plausi della folla; non di que' plausi che nascono e muoiono nel recinto del teatro, a una caduta, a un urlo, a una sguaiataggine; ma di quelli che segnano il nome dell'artista nel glorioso volume della celebrità. Così ha fatto la nostra grande trinità artistica; così han fatto e fanno i pochi eletti a seguirne il metodo di studio e di analisi... quell'analisi profonda che ha generato nei varî tempi i Corradi, gli Amleti, gli Otelli, i Saul, i Re Lear, le Elisabette, le Stuarde, monumenti gloriosi di arte rappresentativa.

La seconda parte dell'interpretazione, interpretazione particolare, è quella che analizza una situazione, e vede se sia logico a quel dato punto alzar la voce, o non piuttosto parlar con voce dimessa; che studia la parola di valore per dar maggior efficacia a un discorso, a una descrizione, a un'invettiva; che si ferma dinanzi a un punto, a una virgola, a un nonnulla in-

somma, che possa, segnato in un modo meglio che in un altro, dar nuovo significato alla frase. Da ciò si può ben intendere che anche qui le dimande si succedono rapide e frequenti. A volte può accadere che un alunno si trovi di fronte a scene, le quali, per la forza delle parole, lo trascinino ad inveir con violenza e ad alta voce contro il suo interlocutore, mentre occorrerebbe il tono il più basso, per non essere inteso da persone che si suppongono in stanze contigue... Che cosa direbbe il pubblico, se, ad esempio, fosse proferito ad altissima voce il celebre racconto dell'evasione di Corrado nella *Morte civile?* Qual verità ne risulterebbe? Anche adunque per la seconda parte dell'interpretazione, deve in continui ragionamenti internarsi lo studioso, in cerca della verità, senza escluder l'effetto drammatico, ma l'effetto drammatico per essa talvolta sagrificando. E badi il giovane: non creda che l'effetto drammatico debba scaturir da un urlo, da un rapido e immediato saltar d'una intonazione alta in altra più dimessa, d'uno in altro opposto sentimento. Cotesti anzi, se pur muovono ancora l'entusiasmo del pubblico dozzinale, sono errori dei più gravi. Perchè? Perchè l'artista ha totalmente abbandonato la verità. Ecco al proposito di ciò un bellissimo brano del Hume, tolto dal suo trattato delle passioni, e riportato dall'Engel nelle sue lettere sulla mimica:

« Egli — il Hume — paragona l'animo ad uno stromento a corde, dove le vibrazioni del suono della corda percossa durano ancora dopo la percussione, e soltanto a poco a poco e insensibilmente si smarriscono. Donde avviene che le voci le quali vengono

dopo, non possono esser mai perfettamente pure, le nuove vibrazioni sopravvegnenti essendo apprese dall' orecchio insieme con quelle permanenti, e così nascendo mescolanza e confusione di toni. Per la stessa guisa affetti che vengono rapidamente dopo altri, non possono mai venir puri; lo stato in cui quel primo ha costituito l'anima, dura tuttavia allorchè sopravviene il secondo, e per conseguente ha luogo una mescolanza, una unione d' amendue sino a che il primo non sia al tutto smarrito. Home, che del tono dell'anima parla soltanto indeterminatamente, non lascia veder chiaro s'egli immagini questo tono a somiglianza della voce del flauto, che cessa cessando il soffio, ovvero di quella dell' arpa, dove, dopo dato il tocco, dura via via la corda a risonare ».

Lasciamo dunque da un canto il Home e teniamoci all'esempio citato dal Hume: *l'anima è uno strumento a corde.*

Non è dunque possibile passare immediatamente da un sentimento all' altro, opposti fra loro, per quanto il Tiedemann citi il caso, in cui si spieghi codesto passaggio immediato. Egli dice: « Il trapasso subitaneo da un contrapposto all'altro, quando a un tratto il cangiamento precede i motivi, si spiega prontamente. La collera e il riso, non già riso di scherno, ma sì di gioia e di piacere, si escludono reciprocamente. Ciononostante un uomo bollente d'ira, vedendo l'oppositor suo ritrarsi dal far resistenza, e con espressioni comiche in parole od in gesti dar a divedere timore o soggezione, non potrà ristarsi dal dare in uno scoppio di risa; e ciò sebbene in altro caso cotesta non

fosse stata per lui bastevole cagione a farlo ridere. Il contrasto evidente tra il suo gran bollore, i suoi violenti conati, e la lieve resistenza, che altronde non sarebbe nè sì grande, nè sì vivamente sentita, lo spinge irresistibilmente a ridere, e lo fa trapassare non a poco a poco, ma di botto da un contrapposto all' altro ». Non credo. Che prontamente si passi da un' aperta collera a un aperto riso, posso ammettere, sebbene io creda non doversi intendere per quel *prontamente* un passaggio che leghi intimamente l'uno e l'altro sentimento, occorrendo a forza una pausa più o meno lunga per correre da quello a questo sentimento; ma che dall'aperta collera si passi ad un aperto riso di *piacere*, non credo ammissibile.

Vediamo di dare qualche esempio:

Un uomo al sommo della collera, dà in uno scoppio di risa, e proferisce queste parole; « Ah! che sciocco! che sciocco! Andare in collera per così poco!... Ridiamo! Ah! ah! ah! Ridiamo!... » Ora: dopo l'esplosione della collera, egli si ferma un istante, e guarda dentro a sè e ride; ma ride di se stesso, andato scioccamente in collera.... Vi è dunque in un punto l'uomo esteriore e l' uomo interiore. Il riso venendo così improvviso, ha dapprima lo scoppio alquanto esagerato, e non va alla calma, al riso di piacere, se non formando una specie di parabola discendente, proprio come il suono ben vibrato della corda d'un'arpa.

Un altro esempio:

Prendiamo una scena di passione. Il marito, o l'amante, dopo di avere, nel momento in cui s'è abbandonato con mente disordinata a ogni eccesso, scagliato

contro la moglie o l'amante parole di contumelia e d'odio, corre a lei, e l'abbraccia, e dice: « Vieni qua, vieni qua, sono pazzo, perdonami! Già lo sai, che ti amo tanto!— Lo sai che sono tanto felice! » Vorreste voi il passaggio dalla violenza alla calma far così immediato? Può egli le parole *già lo sai che ti amo tanto, lo sai che sono tanto felice*, proferire con intonazione di serena gioia? No. Questi moti violenti dell'anima non possono svanire che gradatamente!... Se nella serenità che segue non è più il sentimento della collera, è pur sempre mescolato un cotal disordine intellettuale, una cotal respirazione affrettata, che va poi gradualmente scemando, come la respirazione di chi si fermi dopo una lunga salita fatta di corsa.

Dati i quali esempi, credo sia chiaro capire come quei rapidi mutamenti di voce d'alto in basso, che piglian nome in arte di *carrettella* e ai quali abbiamo già accennato nel Capitolo della parola, sieno da fuggirsi.

Ora, immaginate voi, o giovani, se erronei sono i passaggi immediati d'uno in altro opposto sentimento, quanto debbano essere erronei i passaggi immediati d'uno in altro tono opposto, nel medesimo sentimento. Sino a venti o trenta anni a dietro, una frase come questa: (non ricordo più a qual dramma appartenga), « ed anche i cani delle regie mute van rispettati, perchè portano sul collare una corona di re », faceva più spesso andare in visibilio il pubblico, perchè l'artista che la proferiva, soleva sillabar lentamente la prima parte sino alla parola *rispettate* che gli usciva dal petto strascicata e con intonazione altissima, ruzzo-

lando poi con la parabola discendente, ossia con abbassamento progressivo di note tutta la seconda parte.

Lasciamo dunque le intonazioni artificiose al comico di vecchio stampo, e continuiamo sereni la via segnata oggi dall'arte, che è la via del vero. Ho detto prima: « io vorrei che i giovani si fermassero sempre dinanzi ai grandi maestri e ne seguissero l'esempio... » Lo ripeto ora per quel che concerne la seconda parte dell'interpretazione; e consiglio inoltre ai giovani di aver sempre nel pensiero il libro del Bonazzi, là dove parla del processo artistico di Gustavo Modena nello studio generale e particolare di un carattere. Non v'era momento storico, non momento psicologico che gli sfuggisse. Talvolta le asperità alfieriane crescevano anche di forza, tal altra si ammorbidivano per modo che ne uscivano suoni d'ineffabile dolcezza.

Lascio da parte il doppio studio analitico di quei caratteri, che oltre a intendimenti d'arte, doveano servire a intendimenti politici; e comincio dal citare un esempio, che vien perfettamente a taglio: esempio d'interpretazione e d'imitazione. Saul, nella celebre scena IV dell'atto IV, atto, nel quale Modena, dice il Bonazzi, lasciava per lungo tratto dietro a sè tutti gli altri, dopo aver comandato:

> « Manda in Nob l'ira mia, che armenti e servi,
> madri, case, fanciulli, uccida, incenda,
> distrugga, e tutta l'empia stirpe al vento
> disperda..., »

(parole che Modena proferiva con un crescendo me-

raviglioso e quasi incredibile) e dopo di avere udite le parole ultime di Achimelec:

« Or vadasi — D'Iddio
Parlate all'empio ho l'ultime parole,
e sordo ei fu: compiuto egli è il mio incarco,
ben ho spesa la vita... »,

termina la scena con le parole:

« Or via: si tragga
a morte tosto; a cruda morte e lunga ».

Bene: qui l'artista intimava ad Abner di recare Achimelec a morte, facendo un punto fermo prima delle parole *e lunga*, come se non esistessero: poi, come colpito da una nuova idea, correva dietro ad Abner, gridando acutamente: *e lunga*. E chi ben rammenta questa rappresentazione del Modena, dice che quel *lunga* non solo con voce terribile, ma anche assai sostenuto proferiva, a dinotare appunto la lunga durata delle torture.

Salvini, allievo del Modena e che del Modena aveva preso non la recitazione, ma l'arte, studiando nuovi effetti nei lavori, ne' quali il maestro era sommo, e nei quali egli doveva pur cimentarsi, trovò modo di dare alle parole *e lunga* una nuova, inaspettata interpretazione, senza togliere loro, anzi accrescendo vigore. Egli pure si fermava dopo *a cruda morte*, come se la frase fosse terminata lì; poi correva ad Abner, e all'orecchio con voce sorda e precipitosa per modo che l'Achimelec non udisse, mormorava *e lunga*, producendo dopo Modena nuova e viva sensazione nell'uditorio.

Io ho detto più sopra che la seconda parte dell'interpretazione analizza la situazione, la frase, la parola di valore, ecc.

Mai, come dai nostri grandi attori, ho veduto rispettata questa legge dell'arte! Nulla sfugge loro... Più qua è la discussione per mettere la virgola dopo la tal parola, piuttostochè dopo la tal altra; più là è la discussione per dir dimessamente una frase piuttostochè ad alta voce: e dando alle parole il loro giusto valore, le une alle altre collegano con sottigliezza d'arte incredibile. In essi non sono le parole sottolineate (errore in cui si cade appunto non possedendo l'arte di dare il vero valore alla parola); essi proferiscono un discorso: in quel discorso tutto è semplice, logico, naturale; e nullameno vi accorgete da un'alzata di voce, da una pausa, da un sospiro, da un'occhiata, come nulla vi sia trascurato.

In niun caso come in questo è necessario di nascondere l'arte. Se l'attore dicesse: « guardate che qui mi fermo, perchè la parola vuole che io mi fermi, ecc... » la dizione non potrebbe che riuscir gonfia, ampollosa, ammanierata.

L'Engel più volte citato dice, e a ragione, che « nei luoghi, i quali permettono la contraffazione, bisogna por mente al tratto distintivo, esprimere questo solo per mezzo dell'atteggiamento, o piuttosto raccogliere in uno tutti gli altri tratti secondari, attinenti al principale, non già sceverarli, spartirli, ed offerirli disgiunti gli uni dagli altri. Senza l'osservazione della qual regola la verità e la bellezza della rappresentazione ne verrebbero a patire, sì che questa non solamente ap-

parirebbe non naturale, ma bizzarra, pesante, avviluppata. Se il discorso, per la impossibilità di dire ogni cosa a un tratto, divide in più parti il pensiero, e scioglie per così dire l'obbietto in tanti singoli tratti; l'imaginativa per lo contrario accorre e li raccozza di nuovo insieme per farne un tutto, attenendosi alla idea principale intorno a cui tutte le altre raguna, e appunto a questo modo procaccia di rappresentare la idea o impressione per via del tono e dell'atteggiamento. Il raffigurarsi Cesare che con amorevole sguardo punisce l'uccisor suo, è opera d'una serie di parole presso il poeta, cionondimeno un solo tutto; perocchè l'idea del punitore va intimamente congiunta con quell'amorevolezza dello sguardo; e così voglion essere nel tono e negli atteggiamenti congiuntamente espresse. Ridicola, e più che ridicola, goffa cosa sarebbe il voler dare ad ognuna di queste parole l'espressione loro propria; e perciò l'idea dell'uccisore indicare colla dissonante voce del furore, quella dell'amorevolezza con dolci ridenti parole, quella di punitore con accigliata fermezza; prima, lanciando un guardo atroce, alzare il pugno, quasi vibrando una stilettata: poi, serenato lo sguardo, e composto il volto a commozione amorevole, protender la mano; poi di nuovo alzarla in atto di punire, mostrando il cipiglio, e tutta la faccia alla severità d'inesorabile giudice ».

Ed ora, perchè i miei giovani lettori abbiano sempre davanti agli occhi del pensiero la grandezza di analisi del grande tragico, che generò poi i nostri grandi Salvini e Rossi, voglio trascriver qui lo squarcio del Bonazzi che tratta dalla interpretazione e rap-

presentazione della celebre scena del Luigi XI col Solitario.

« Nella rappresentazione di questa grande scena — egli scrive — Modena, componendo il viso a profonda compunzione, incominciava dall'inginocchiarsi a mani giunte e capo chino ai piedi del Solitario; lo invocava con l'accento melato d'una soave estasi religiosa, esponeva la sua preghiera col tono miserevole del mendico che implora la pietà dei passanti, e nell'esprimere il desiderio che le mani del santo gli cancellassero le rughe del corpo, strisciava col dorso delle dita sul braccio, compiacendosi anticipatamente, con una gioia quasi infantile, di veder rifiorire le macilenti sue membra. Incoraggiato dal silenzio del santo, al punto di ripetere la domanda di dieci anni di vita, cede alla tentazione di crescerne altri dieci: ma le parole *venti anni* ei le proferiva peritoso a voce bassa e volgendo a parte la testa, e le ripeteva poi altamente e francamente come cosa già intesa. Ascoltava con ascetico raccoglimento le riflessioni del Solitario sull'ordine immutabile dato da Dio alla natura, e richiamato a pentimento, si risolveva, non senza qualche esitanza, a confessare le sue colpe. Lento, ritroso, imbarazzato nell'accusarle, era pronto, veloce ed energico nell'addurre le scuse, nè sapeva frenare impeti d'ira e di vendetta nel riandare certi fatti; ma non appena il Solitario lo ammoniva della voce o del gesto, ritornava tosto ai modi umili e contriti, passando con lo stesso metodo alla confessione di un'altra colpa. Eccitato intanto lo sdegno del Santo, ogni minaccia, ogni intimazione di lui lo faceva balzar di spavento; e le

parole *fratricida inginocchiati*, lo fulminavano. Rabbrividendo, mentre tornava lentamente ad inginocchiarsi, dipingeva con l'azione quel verso stesso che nella recitazione del Dante dipingeva con la voce, provocando in ambi i casi applausi frenetici:

Non avea membro che tenesse fermo.

E si vedeva allora quella grande figura rattrarsi a poco a poco e impicciolirsi a segno, da non sembrar più che un rettile informe che strisciasse ai piedi dell'eremita. Un sussulto nervoso lo accompagnava tratto tratto nella descrizione del supplizio di Nemours; anche questa volta adduceva scuse; ma più brevi e con minore coraggio, talchè, per prevenire altri sdegni del santo si correggeva da sè stesso; e quasi costretto di farla finita, confessava rapidamente ed in fascio molti altri delitti. Ma quando il Solitario lo invitava a liberare i prigionieri dicendogli che Dio non vende i propri tesori, egli con uno slancio inatteso prorompeva: « Ah! sono dovuti se non altro alla mia disperazione ».

E dalla stessa disperazione traendo forza straordinaria alla voce, senza snaturarne il carattere, narrava i suoi patimenti con l'accento di un dannato che raccontasse i suoi martiri d' inferno, non già in un momento di tregua, ma nel tempo stesso della loro maggiore intensità. Arcanamente terribile era la voce: *Va', maledetto;* piegava indietro la colonna dorsale quando il demonio gli sedeva sul petto, e mostrava nella difficoltà di raddrizzarsi e nel lento distendersi delle

braccia lo sforzo che faceva per allontanarlo. Alle parole *un ferro ignudo vi si conficca*, faceva l'atto d'immergersi lentamente con ambe le mani un pugnale nel cuore, mandando un grido prolungato e straziante che cessava all'atto di estrarselo dal seno, nell'esclamare quasi rugghiando: *e m'assassina*. Finalmente, afferrato con la sua destra il braccio sinistro, lo moveva orizzontalmente, e nel guizzare delle dita, nello sforzo inutile che faceva il braccio per sollevarsi, nel suono strano della sua voce medesima, si sentiva il ribrezzo che gli cagionava il contatto del sangue, dei teschi, e delle membra sbranate ».

E questo capitolo termino colle parole che concernono la grande opera artistica del Modena, per terminarlo bene.

CAPITOLO V.

DELLA FISONOMIA.

SOMMARIO: Buffon e Lemoine. — Aneddoti su Garrick. — Teoria di Lebrun — La fisonomia sulla scena — Parole di Righetti. — Dell'occhio. — Delle congestioni della faccia. — Delle passioni depressive. — Della faccia ippocratica. — Del rossore e del pallore. — Della mobilità di fisonomia nella Duse — Novelli e *Il romanzo di un giovane povero.* — Del pianto artificiale. — Un esempio. — Della mimica degli occhi negli artisti. — Otello e lo sguardo vivo. — Corrado della *Morte civile* e lo sguardo inquieto e affaticato. — Dell'Armando. — Dello sguardo celato. — Quadro delle passioni. — Paura, spavento, terrore. — Gioia, riso, dolore, pianto, sarcasmo, disprezzo — Disperazione. — Collera, furore. — Il 24 febbraio di Werner. — La morte. — *La Signora dalle Camelie*, Sarah Bernhardt e la Duse. *Il romanzo parigino* e la pneumonite. — L'*Assommoir* e il delirium tremens. — Mosso e la paura — La *Giulia* e la morte istantanea. — Dell'azione del cuore. — Esercizio. — La truccatura e il metodo di Garrick. — Regole particolareggiate — Cesare Rossi *Papà Martin.* — Dei segni e dei moti di valore — Novelli *Vouillard* — I baffi.

« Quando l'anima è tranquilla — dice Buffon — tutte le parti del volto sono in uno stato di riposo; la loro proporzione, la loro unione, il loro insieme segnan la dolce armonia de' pensieri e rispondono alla calma interna: ma allorquando l'anima è agitata, il volto diviene un quadro vivente, in cui le passioni son rese. ecc., ecc. ».

E il Lemoine:

« La natura non ha ricusato l'eloquenza a tutte le

altre parti del corpo umano, ma essa ha fatto del volto dell'uomo la più espressiva, e, come suol dirsi, lo specchio dell'animo suo ».

E sta bene. Il corpo senza il soccorso della faccia, difficilmente può ne' suoi movimenti esprimere una data passione: la faccia senza il soccorso del gesto può esprimere chiaramente quella passione. Pur tuttavia non devesi dimenticar mai l'azione del corpo, la quale alla espressione del volto accresce vigore ed efficacia. Il volto e il corpo, a render compiuta l'espressione di un sentimento, debbon sempre camminare di comune accordo. A questo proposito metto qui un aneddoto che al Voltaire scrive in una delle sue lettere su Garrick il signor Noverre.

« Si conosce assai imperfettamente ciò che occorse agli attori Garrick e Preville in una passeggiata in campagna, a cavallo. Eccone il racconto fedele.

« Cavalcando allegramente, chè lo spirito e l'allegrezza non li abbandonava mai, venne a Preville il ticchio di contraffar l'ubriaco. Garrick, applaudendo alla imitazione di Preville, gli disse: — Mio caro amico, voi avete trascurata una cosa essenziale per la verità e la rassomiglianza dell'ubriaco, che avete testè imitata. — E che cosa? — domandò Preville. — Avete dimenticato di far bere le vostre gambe. A voi: eccovi un buon inglese, il quale, dopo aver desinato alla taverna, e avere inghiottito, senza inganni, cinquanta bicchieri ben colmi, monta a cavallo per tornarsene in villa, vicino a Londra, accompagnato soltanto da un jockey, che è in uno stato non troppo diverso da quel del padrone. Guardatelo in tutte le gradazioni dell'ubria-

chezza: egli è a malapena uscito dalle porte di Londra, che tutto il mondo gira intorno a lui. Egli grida al suo jockey: « William, io sono il sole, la terra gira intorno a me... » Ancora un istante ed eccolo piú ubriaco di prima ;... egli perde il suo cappello, abbandona le sue staffe, galoppa, batte il suo cavallo, gli dà di sprone, rompe il frustino, perde i guanti, e arriva alle mura del parco; non ne trova più la porta, e vuole, che il suo corsiero al quale ha mezzo rotta la bocca, entri per il muro. La bestia si dibatte, s'impenna, e getta il mio bel tomo a terra. — Dopo tale esposizione Garrick cominciò. Egli mise successivamente in questa scena tutte le gradazioni di cui essa era suscettibile, e la rese con tal verità, che allorquando cadde di cavallo, Preville lasciò andare un grido di spavento, il quale si fe' più forte, allorchè vide che l'amico suo non rispondeva ad alcuna delle sue domande. Dopo aver fatto inauditi sforzi per togliergli dal volto la polvere, gli chiese commosso s'egli era ferito...? Garrick, che aveva gli occhi chiusi, ne apre uno per metà, manda un gemito, e col miglior tono dell'ubriachezza gli chiede: — È un bicchierino di rhum che tu mi rechi? Poi si rialza, dà in uno scoppio di risa e stringe al suo petto Preville, che con tutto lo slancio gli dice: — Permettete, amico, che lo scolaro abbracci il maestro, e lo ringrazi della grande lezione che gli ha dato testè ».

E noi prestiamo fede intera al signor Noverre, perocchè tutti gli scrittori dell'epoca sua, citino il celebre attore come il più abile nell'arte del trasformarsi. Egli chiamava gamma del volto l'espressione graduale

di tutti i sentimenti dell'anima, dalla gioia più viva al più profondo dolore, ed era eccellente nel salirla e nel discenderla anche d' improvviso, tanto che si narra com'egli a Versailles, visti passare da un corridoio della galleria, mentre andavano alla messa, e ne tornavano, Luigi XV, il Delfino, il Duca d'Orleans, d'Aumont, de Brissac, de Richelieu, il principe di Soubise, ecc., se li scolpì talmente nella memoria che, invitati a cena alcuni amici, a un dato momento disse loro: — Non ho veduto la Corte che un istante, ma io voglio mostrarvi come il mio occhio miri diritto, e la mia memoria sia eccellente. — E fatti collocare gli amici in due file, escì dal salone, e ne rientrò pochi momenti dopo così trasformato, che tutti i convitati esclamarono ad una voce: « È lui, è il re, è Luigi XV! » Poi, ad uno ad uno, imitò tutti i personaggi della Corte, e tutti furon riconosciuti: nè solamente egli ne rendeva l' andatura, il contegno, la magrezza o la pinguedine, ma anche i tratti e il carattere della loro fisonomia. Quale mobilità ne' muscoli della faccia. Che pittore meraviglioso! L'assemblea era stupefatta; Caillot fu testimonio di tutte queste metamorfosi fatte per affermare l'esistenza di Proteo.

Vediamo ora a quali esercizi debba darsi un artista per potere con sicurezza e maestrevolmente salire e discendere la gamma del volto.

Il signor Lebrun nella sua conferenza sopra l'espressione generale e particolare delle passioni, ha detto: « D'ordinario, tutto ciò che cagiona all'anima qualche passione, fa fare al corpo qualche azione. Com'egli è vero dunque che la maggior parte delle passioni del-

l'anima generano azioni del corpo, così ci bisogna conoscere e le azioni che esprimon le passioni, e che cosa è azione. L'azione altra cosa non è che il movimento di qualche parte: ed il cangiamento non avviene se non col cangiamento de' muscoli: i muscoli non son mossi che dalla estremità de' nervi che passano a traverso di essi, i nervi non agiscono se non per forza degli spiriti che son contenuti nella cavità del cervello, e il cervello non riceve gli spiriti fuorchè dal sangue, il quale passa continuamente per il cuore, dove si scalda e si rarefà in tal guisa, che, se ne produce una cert'aria sottile, la quale si reca al cervello e lo riempie. Il cervello così riempito rimanda di questi spiriti alle altre parti per via de' nervi, i quali sono come tanti piccoli filetti o tubetti, che recan tali spiriti dentro i muscoli, più o meno, conforme essi ne abbisognano per l'azione cui sono chiamati. Per tal modo quel muscolo che più opera, riceve maggior quantità di spiriti, e però si fa più gonfio di quelli che ne son privi, e che per tal privazione, appaiono più molli e più ritirati degli altri ».

Questo per l'uso delle singole parti del corpo, e per la loro funzione, in quanto concerne la fisonomia in genere: non già per la loro struttura. La fisonomia sulla scena ha ben altre esigenze! Le cause materiali, dirò così, generanti in seguito a un dato sentimento quella data alterazione del volto, saranno senza dubbio pressochè uguali in ogni *corpo* umano, non differendo l'uno dall'altro nella composizione interna, se non che in via eccezionale; ma non uguali possono esserne gli effetti, ossia il significato dei movimenti

che si operano su di ogni *volto* umano, tanto dissimile l'uno dall'altro in ogni suo lineamento, in ogni sua contrazione. E però accade che i segni che debbono rendere le imagini delle nostre più segrete agitazioni, pur essendo naturalmente veri, sieno artisticamente falsi. Non basta dire: « io rido », oppure: « io piango »; bisogna saper ridere e piangere. Un uomo colpito da sventura s'abbandona a un pianto dirotto, altro, al colmo della gioia, a riso smodato... Ritraete istantaneamente quei due volti, e può accadere vi troviate dinanzi a due faccie letteralmente grottesche. Se l'espressione di quei due volti adunque è naturalmente, secondo le cause morali e materiali, lo specchio dell'anima, artisticamente potrebbero dirsene *la caricatura*.

« O quanto spesso — diceva il Righetti nel suo *Teatro italiano* — oh quanto spesso si vede sul teatro un attore ed un'attrice servirsi dei più bei doni della natura in senso opposto a quello in cui dovrebbero essere impiegati! Quante volte si piange a bocca ridente! Quante volte il volto è atteggiato a quiete, quando dovrebbe scoprirmi un cuore tempestoso! Infine, quante volte si fa il contrario di quello che si dovrebbe fare! »

Le quali cose tutte fanno chiaramente intendere, come e quanto sia necessario a chi voglia darsi all'arte drammatica, l'avere alcuna cognizione delle leggi fisonomiche per la espressione delle passioni e de' caratteri, vuoi secondo gli artisti, vuoi secondo i fisiologisti.

Lo studio della fisonomia sulla scena va diviso in due parti. La prima comprende l'alterazione naturale

del volto, giusta i singoli moti dell'anima, ossia: *giuoco di fisonomia;* la seconda l'alterazione artificiale del volto, secondo i caratteri e le età, ecc., ossia: *truccatura.*

Come le membra e il tronco, sebbene esprimano a più grandi tratti gli stessi movimenti dell'anima e abbiano un linguaggio lor proprio, contribuiscono sopra ogni cosa a completare e a commentare quello del volto, così tutte le parti del volto non sono che il compimento ed il commento del linguaggio dell'occhio, nel quale risiede la espressione principale non solamente di ogni moto dell'anima, ma di ogni malattia; imperocchè dal punto di vista patologico, esso possa esprimere non solo malattie che sieno localizzate all'occhio o a' suoi annessi, ma anche affezioni risiedenti in altre parti del corpo.

I due assi ottici prolungati secondo la loro direzione dovrebbero incontrarsi sul punto che si esamina, formando un angolo tanto più aperto, in quanto l'oggetto è più vicino. Quando l'oggetto s' allontana, l' angolo diminuisce; quando l'oggetto è a grandissima distanza, l'angolo diviene pressochè nullo. Se dunque i due assi ottici non si incontrano più, se l'angolo è distrutto, ciò vuol dire che non si esamina più nulla, che l'occhio spazia indeterminatamente nel vuoto, come nella *distrazione*, nello *stupore*, nella *faccia ippocratica* (quella del tisico), nella *pazzia* allo stato di *ebetismo* e nella espressione ebete dell'*alcoolico* a un dato periodo dell'ubriachezza; con la differenza che, mentre il più spesso l'occhio nella distrazione, nello stupore, nell'estasi, senza più alcuna influenza della volontà, abban-

Fot. F.lli Sciutto — Genova

Fig. 8. **Irma Gramatica.**

donato interamente a sè stesso, si fissa immobile sur un oggetto qualunque, o sur un qualunque punto dello spazio (fig. 8); l'occhio ebete dell'alcoolico, liberato anch'esso, da ogni menoma influenza della volontà su' suoi movimenti, si reca in alto, al lati, or qui, or là, vagamente, non più spalancato, ma semiaperto, come se un peso enorme incombesse sulla palpebra superiore (fig. 9).

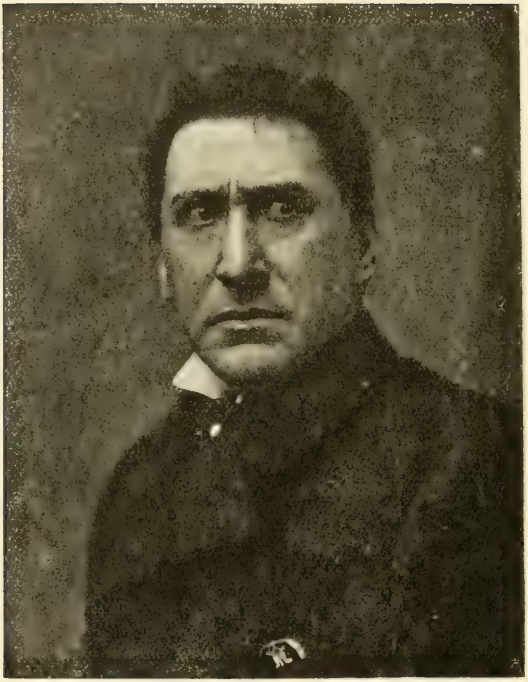
Novelli ci ha dato un bellissimo esempio nella

Fot. F.lli Scutto — Genova

Fig. 9. **Ermete Zacconi.**

espressione del pazzo allo stato di ebetismo così nella *Moglie* del Torelli, come nella *Humanitas* del Pandolfi; e bellissimo esempio ci ha dato il Rossi nella espressione dell'ubriaco, nel *Codicillo dello Zio Venanzio* del Ferrari.

Nello stato tumido della faccia, e in tutte le passioni che apportano la congestione della faccia, la collera, la brama violenta, ecc., l'occhio, sia che i sopraccigli si abbassino, sia che si innalzino, appare più



Fot. F.lli Sciutto — Genova

Fig. 10. **Ermete Novelli.**

brillante che d'ordinario: esso è lucente, scintillante e spalancato al sommo (fig. 10).

Infatti: per descrivere un uomo in collera, noi soliam dire: « aveva gli occhi fuor della testa: » effetto prodotto appunto in tutte quelle passioni che congestionano la testa. Di rincontro poi, ove si tratti di passioni depressive, come la paura, che apportano il pallore, gli occhi appaiono scoloriti, appannati. Nelle malattie che producono uno smagrimento considere-

vole, nelle croniche, in quelle che apportano uno sconvolgimento profondo della nutrizione, (e però più specialmente nella faccia ippocratica) nelle passioni tristi, ond' è cagionato in breve il deperimento dell'individuo, abbiam l'occhio infossato. E di tal maniera io potrei andar avanti un pezzo per descrivere tutte le modificazioni che subisce lo stato dell'occhio nelle varie passioni, o nelle varie malattie. Ma anche qui entriamo nella quistione di presentazione o rappresentazione: e la perfezione nel ritrarre un tal momento fisico o morale dell'individuo in tutte le sue minuzie, in tutte le sue gradazioni, potrebbe riuscir sulla scena l'antitesi dell'arte. La mobilità di fisonomia è uno dei più grandi pregi dell'artista drammatico. Coloro che, sulla scena, rappresentando essere timidi, modesti, vergognosi, sanno a una dichiarazione d'amore, a una lode, a uno sguardo fisso divenir rossi; coloro che a un oltraggio volgare, alla scoperta d'un fatto che avrebber voluto ad ogni costo nascondere, sanno impallidire; coloro che in ogni situazione o di dolore profondo, o di giubilo immenso, sanno mostrar gli occhi lucidi per pianto, sono esseri privilegiati dalla natura; dacchè, fatta sino ad un certo segno eccezione delle lacrime, come semplice effetto meccanico, non si può artificialmente o meccanicamente arrossire e impallidire, non potendo nè il pallore, nè il rossore essere prodotto con alcun mezzo fisico: l' impressione deve venire sullo spirito.

Nè qui posso tralasciar di ricorrere colla mente, e rammentare a' miei giovani lettori la fisonomia di Eleonora Duse della prima maniera, quando niun segno artificiale alterava il suo volto. Quale mobilità

Fot. F.lli Sciutto — Genova

Fig. 11. **Eleonora Duse** *(Francesca da Rimini).*

in ogni tratto! Ella possedeva al sommo la faccia che noi vediamo il più spesso nelle malattie generali del sistema nervoso, e, particolarmente, nelle grandi nevrosi: *la faccia convulsiva!* L'occhio, come anch'oggi, era agitato da tremiti impercettibili, e si recava rapidamente in direzioni opposte; le guance passavano con incredibile rapidità dal rossore al pallore..., le narici e le labbra fremevano; i denti si serravano con violenza, e ogni più piccola parte del volto era in movimento... La

Fot. Rossi — Genova

Fig. 12. **Giovanni Grasso.**

persona poi, a significar ben compiuta la espressione del tipo, avesse essa guizzi serpentini o abbandoni profondi, rispondeva perfettamente coll'azione e contrazione delle braccia, delle mani, delle dita, del busto, all'azione e contrazione del volto... È perciò forse che la grande artista dovè la sua principal fama alla presentazione de' personaggi a temperamento isterico (fig. 11).

E ad Eleonora Duse e ad Ermete Novelli sono lieto di aggiungere il siciliano Giovanni Grasso, rappre-

sentatore gagliardo, poderoso di ogni sentimento con un'arte improntata alla massima sincerità (fig. 12).

Abbiamo prima eccettuato sino a un certo segno le lacrime come semplice effetto meccanico, poichè riteniamo che, come in certe condizioni—scrive il Darwin—le parti profonde dell'occhio agiscono per azione riflessa sulle glandule lacrimali, e come la secrezione delle lacrime potrebbe, secondo osservazioni dello stesso Darwin, essere ottenuta dall'abitudine, si possa con esercizi continuati nel meccanismo della espirazione ed inspirazione, delle parole proferite a gola paralizzata, o dello stringer violento delle palpebre, ottenere per natural contrazione dei muscoli peri-oculari la secrezione delle lacrime. Molte volte ho studiato il fenomeno in me stesso, e ho potuto ottenere questo risultato. Mentre, leggendo una scena triste, sia pur con accento di dolore, ma coll'apparecchio della laringe e dei polmoni nel suo stato normale, il fisico, la fibra non ne rimaneva scossa ; paralizzando invece la gola, come si ebbe a dire nel capitolo della parola in quella parte che tratta del pianto, per modo che non vi fosse nessuna azione respiratoria o espiratoria , e accompagnando le parole di dolore con la mimica relativa e col serrar violento delle palpebre, io mi trovava cogli occhi umettati. E con questo meccanismo, aiutandomi, ben inteso, coll'internarmi momentaneamente in quella data situazione dolorosa, ricordo di non aver quasi mai proferito le parole di *Arturo* ad *Anna* dopo la morte della bambina nel IV atto di *Cause ed effetti*, e quelle di *Daniele* a *Editta* al cominciar della scena IV dell'atto IV del *Figlio di Coralia*, che precedon lo

scoppio del pianto, senza aver gli occhi bagnati di lacrime.

Ma torniamo all'argomento della espressione artistica delle passioni col mezzo degli occhi. A noi dunque poco o punto preme il conoscere se l'errar delle pupille o il fissarle in un punto o l'abbassarle o l'alzarle, sia cagionato dalla contrazione del tale o tal altro muscolo oculare, il quale, alla sua volta, come i muscoli sottomessi a nervi facciali, vien messo in moto dalle impressioni dell'anima.

A noi preme piuttosto sapere che un certo stato dell'anima produce un certo stato dell'occhio... E ce n'è, mi pare, d'avanzo! « Il globo oculare — dice il Pederit — è la parte più nobile del corpo umano. Più lo sguardo (vale a dire la posizione del globo) è cangiante, più è grande la sua importanza mimica ». E continua: « Supponete, per esempio, che noi conversiamo con un uomo, il quale finge di non prender la minima parte alle nostre parole, e il quale forse volgerà da un lato con indifferenza la testa; un solo sguardo di attenzione, fosse egli rapido come il pensiero, ci lascerà scorgere che la sua indifferenza é calcolata. Per lo contrario qualcuno può affermare di ascoltarci col piú vivo interesse; un solo sguardo distratto, fuggevole, ci fa capire come la sua attenzione non sia che simulata ».

E come i nostri grandi artisti sapevano trar partito da un'occhiata per trascinare la folla!... Ricordate Tommaso Salvini? Il *non intese* di *Pilade!* Il *continua* del *Figlio delle Selve!* Il *a fratello* di *Lanciotto!!*... Quanti sentimenti, quanti pensieri, quante parole in quella mimica che precede la parola propriamente detta!

« Più — dice ancora il Pederit — più le impressioni che lo spirito riceve sono cangianti, variate, e più lo spirito ne è vivamente colpito, più il movimento dei muscoli oculari è rapido ».

Non vi paion parole codeste messe lì a bella posta per farvi ricordare la famosa scena in cui *Jago* insinua la gelosia nell'animo di *Otello?*

Nell'orecchio, nell' anima, nel cervello del moro è tal confusione di parole, di sentimenti, di pensieri da non si esprimere. Egli guarda *Jago* di sottecchi, e l'ascolta, e freme; e a una parola che getti il dubbio sulla fedeltà di *Desdemona*, egli volge lo sguardo verso la parte d' ond' ella è uscita, poi nel ritorce a nuove parole di *Jago*. *Cassio*, *Desdemona*, *Jago*, il ricordo del passato, la gelosia, il tradimento, il dolore, il furore, tutto si mescola in quell'essere arrovellato, torturato, e l'occhio gira a destra e a sinistra con indicibile rapidità.

Ma badiamo!... Gli occhi di tutti gli *Otelli* pur troppo giran rapidamente a destra ed a sinistra, troppo rapidamente fors'anche e fors'anche troppo SPALANCATAMENTE. L'arte sta nel dare a que' rapidi movimenti la espressione voluta. Nell' occhio di *Corrado* della *Morte Civile*, al suo presentarsi, abbiamo due sguardi; lo *sguardo inquieto* e lo *sguardo affaticato*. Lo sguardo inquieto è rivelato dalla coscienza della colpabilità: l'uomo colpevole volge dovunque uno sguardo timido e rapido poichè dovunque teme di essere riconosciuto e preso. Lo sguardo affaticato si manifesta negli stati di spossatezza. Quando un uomo ha fatto degli sforzi straordinari così fisici come in

tellettuali, più lo spirito si va affaticando nel suo lavoro, più il movimento dei muscoli del globo dell'occhio, ossia lo sguardo, divien debole e senza espressione. *Corrado* è un evaso dal carcere. Ha messo in opera per la evasione tutte le sue forze intellettuali e fisiche... Ottenuto l'intento, è fuggito di notte, camminando, camminando colla volontà suprema di arrivare alla meta, collo spavento enorme di essere colto a mezza strada. La volontà lo incalza, lo spavento lo rattiene. Finalmente giunge. Compiuto il suo viatico di ansie e di dolore, non ha più la forza di reggersi in piedi: ha esaudito tutto. Le braccia gli penzolano giù inerti... Nel suo sguardo è l'espressione dello sfinimento, della inquietitudine, della timidità, della vergogna!

Il carattere di un personaggio non si spiega soltanto colla parola, ma anche coll'azione. Questo abbiam già detto... Trascurare codesta mimica dell'occhio potrebbe significare: *far la parte a metà*, se non *travisarla* addirittura.

Prendiamo, ad esempio, l'*Armando* della *Signora dalle Camelie*.

Armando ama *Margherita* d'un amore strano, folle. L'ama da due anni e l'ama a segno da non osare di dirglielo. Per tre mesi consecutivi, nei quali *Margherita* fu in letto malata, egli si recò a prender le nuove di lei, senza dire il suo nome. È un povero provinciale, che non sa pigliar certe donne per quello che valgono. *Margherita* l'occupa tutto sentimentalmente, idealmente. L'ha seguita in silenzio sempre e dovunque; conserva da sei mesi un bottone caduto dai guanti di lei e non ha mai avuto il coraggio di farsi presen-

tare, temendo l'influenza ch'ella avrebbe potuto aver sulla sua vita....

Posti questi preliminari, come dovremmo noi vedere *Armando*, al suo presentarsi in casa di *Margherita?* Comprendiamo, immaginiamo noi i battiti del suo cuore, l' interna sua agitazione, vedendosi la prima volta al cospetto di quella donna? È possibile che egli si presenti con indifferenza, e sino al momento della scena X, la prima fra lui e *Margherita*, giri attorno pe' palchi uno sguardo ozioso come se nulla intorno a sè l'occupasse? E perchè non manifesta a bella prima colla mimica di uno sguardo celato e inquieto il suo carattere di ansia e di trepidazione? Come si descrive fisiologicamente codesto sguardo? « Quando si vuol osservare senza essere veduti, quando si è attenti, e si vuol parere indifferenti, ci si tien tranquilli e senza movimento per non attirare l'attenzione altrui: si dà al corpo un atteggiamento d'indifferenza; si abbandona il capo, e non è che per uno sguardo attento, lanciato di traverso in alto verso l'oggetto osservato che si fa rivelare un interesse nascosto ».

« Se lo sguardo nascosto è ad un tempo inquieto, esso fa riconoscere apprensioni ansiose, ecc. ».

È il caso nostro!!

Il giovane che si dà allo studio di questa *parte* non deve rivolger tutta la sua attenzione ai mutamenti di tono che sono in fondo alla *romanza* del terzo atto quando all'urlo generato dalla lettera di Margherita, tien dietro lo scoppio di pianto..... accompagnato da una infinità di *padre mio!... ah! padre mio!!!* Quanto sono infeliiiice!!! nè al terribile *parla Margherita*, per

Diiio !!!... con immediata smorzatura alla gelatina: *no*, *no*... *paarla !*..., che è in fondo al *duetto* del quarto atto... Bellissime parole queste ultime, che il signor Dumas, si capisce, non si è mai sognato di scrivere !...

E ora che abbiamo veduto quanto nel giuoco di fisonomia sia importante la mimica dell'occhio, passeremo a dare in succinto un piccolo quadro delle passioni umane espresse pei tratti, *in genere*, della fisonomia, non solo, ma di tutto il corpo..., in relazione col teatro e colle belle arti. Io non tralascio, ben inteso di ricorrere alle opere de' più celebrati fisiologisti moderni; ma non mi occuperò della scienza fisiognomonica, assai più congetturale della frenologia. Fatte alcune prove per la utilità degli scolari, sulle teorie de' fisiognomisti in genere, del Lavater in particolare, il resultato, meno qualche eccezione come si può ben capire, naturalissima, riuscì negativo. Se l'attore atteggiasse o truccasse il suo volto conforme le regole fisiognomoniche del Lavater, il più delle volte ne deriverebbe un'espressione discorde dall'emozione che si vuol rappresentare.

Il Lavater, per quanto l'opera sua sia, come dice anche il Lagrange, un insieme di osservazioni che indicano uno spirito di artista, è pur sempre un sognatore fantastico.

PAURA, SPAVENTO, TERRORE.

In preda a tali emozioni, l'uomo ha elevate in sul mezzo le sopracciglia, le pupille appannate, come abbiam detto, più a dietro, e dilatate verso l'oggetto o

Fot. F.lli Sciutto — Genova

Fig. 13. **Ermete Zacconi.**

la parte donde viene la causa della paura, la bocca aperta. Colle mani irrigidite, or chiuse, or aperte, preme convulsivamente or le braccia, or le gambe, per infrenare il tremito convulso che lo invade tutto, ora, e più specialmente, il cuore per comprimerne i battiti violenti. I suoi movimenti non son mai larghi, ma stretti, raccolti. Si direbbe ch'egli si restringa, si raggomitoli per lo spavento di essere scoperto. Negli accessi di terrore, il grado massimo della paura, non è

Fot. Bettini — Livorno

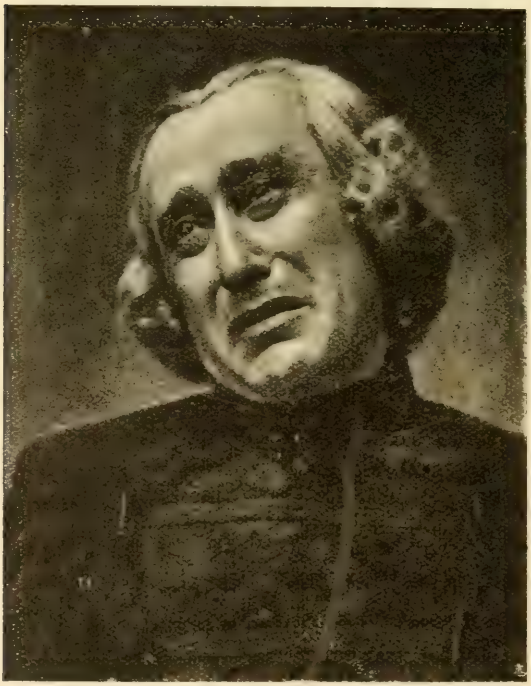
Fig. 14. **Teresa Leigheb.**

dato formar nettamente le parole: or escon gemiti, or suoni rauchi, soffocati. A volte, quando si è sopraffatti da un colpo improvviso che incuta terrore, come terremoto, fulmine ecc., l'espressione della paura si fonde con quella dello stupore, e tutto il corpo rimane in una assoluta immobilità (fig. 13).

GIOIA, RISO, DOLORE, PIANTO, SARCASMO, DISPREZZO.

Metto assieme questi sentimenti così opposti fra loro, poichè in essi è tanta uniformità di linee. Negli occhi, nella bocca, nelle guance non è varietà di sorta da quel che ride (fig. 14) a quel che piange (fig. 15).

Quello che vi è di più caratteristico in queste due



Fot. F.lli Sciutto — Genova

Fig. 15. **Ermete Novelli** *(Pane altrui)*.

facce, è che chi ride alza gli angoli della bocca, mentre chi piange li piega al basso.

A ogni sentimento di dolcezza, senza anche abbandonarci al riso propriamente detto, noi sentiamo il bisogno di alzar le guance; in questo alzarsi delle guance, si alza anche ai lati, allungandosi, il labbro superiore, e l'occhio colla carne che sale, va socchiudendosi alquanto: nel meccanismo, insomma, della gioia, del sorriso (fig. 16), del riso portato fino al convulso,

Fot. F.lli Sciutto — Genova

Fig. 16. **Tina Di Lorenzo** *(La Locandiera).*

si direbbe che le guance han la parte principale, e che gli occhi e la bocca divengon accessori. Nel dolore, invece, nel pianto, pur alzandosi e gonfiandosi alquanto le guance, e però anche socchiudendosi gli occhi, si direbbe che queste parti sieno accessori e che la parte principale abbia il labbro inferiore e l'estremità tutta della faccia.

Quando il riso e il pianto divengono intensi, si aggiungono alla loro espressione anche i movimenti del corpo. Al riso sardonico, oltre ai movimenti della bocca e degli occhi, va congiunto l'alzarsi e il restringersi del naso, il qual movimento ha, si può dire, una parte principale nella espressione del sarcasmo e anche del disprezzo.

In questo caso gli occhi sono socchiusi e abbassati verso l'oggetto dello scherno o anche del disprezzo, ma le sopracciglia estremamente sollevate. Quando il disprezzo non è accompagnato da riso, ossia da compassione, ma da ripugnanza, allora le sopracciglia si abbassano, e gli occhi si aprono compiutamente, come nella collera: nell' uno e nell' altro caso la bocca è chiusa e il labbro inferiore sporto in fuori.

DISPERAZIONE.

L'uomo in preda alla disperazione, o si abbandona sfinito, spossato, o corre ad atti disordinati, violenti e quasi frenetici come se in quelli trovasse alcun sollievo. Le mani s'incrociano talvolta, e s'alzano col capo e cogli occhi a Dio, come per chieder soccorso; talvolta invece corrono alla testa e la comprimono con

Fot. M. Nunes Vais — Firenze

Fig. 17. **Maty Wilson** (*Romanticismo*).

forza (fig. 17) come per infrenare il cervello, che nell'angoscia suprema par voglia scappar via.

Anche qui, siccome base dell'espressione della disperazione sono i segni del dolore, il viso è allungato, colla bocca aperta e gli angoli di essa estremamente rivolti in giú. L'occhio è spalancato, ma senza direzione fissa, come ne' momenti di stupore. Questi movimenti rapidissimi, che paiono oltremodo eccitanti, sono poi in massimo grado depressivi.

Guardate l'Anna di *Cause ed effetti:* essa è abbattuta, accasciata sotto il peso di una sventura imminente; a questa sventura ch'ella presente, par già rassegnata, e parla della morte della sua bambina come di un fatto compiuto. La voce è estenuata, gli occhi sono impietriti, e si levan ogni tanto su quelli del medico spalancati, con ansia, per leggervi la grande sentenza.... La bimba muore!... Anna si leva, guarda in volto a tutti pazzamente, disordinatamente; poi piange, urla, impreca contro la società, contro il marito, contro sè: dopo il quale sfogo, si abbandona prostrata, ma di una prostrazione più fisica che morale. Poi sopravviene Arturo e con parole di pietà, di carità, la ritoglie da quello stato di assopimento supremo....

Le parole di Darwin, con cui chiude il capitolo III della sua celebre opera sulla espressione, « si rallenta il circolo, la respirazione è quasi insensibile, ed il petto manda profondi sospiri. Questo novello stato reagisce sul cervello, e ben presto giunge la prostrazione: i muscoli sono rilassati, le palpebre si fanno pesanti. L'associazione abituale non provoca più verun atto. Gli è allora che intervengono i nostri amici e ci eccitano a compiere qualche volontario esercizio, in luogo di assopirci in un dolore muto ed immobile. Questo esercizio stimola il cuore, che reagisce sopra il cervello, ed aiuta l'animo a sopportare il triste fardello, onde è gravato, » parole che paion messe a bella posta per ispiegar largamente la situazione di Anna, mostrano ben chiaro come Ferrari in questa scena straziante e stupenda siasi mostrato eccellente osservatore. Se io potessi illustrare in questa breve operetta tutte le pas-

sioni con opere artistiche dei grandi maestri, non tralascerei di metter qui fra l'altre una illustrazione del celebre Eisen, fatta per la lettera di Jean Calas a sua moglie e a' suoi figli, di Blin di Sainmore, dove le espressioni della disperazione, della morte, del terrore, ma più specialmente della disperazione, sono rese in modo veramente meraviglioso.

COLLERA, FURORE.

Sotto l'influenza della collera, del furore, la faccia può essere o accesa, o cadavericamente pallida. La respirazione è affannosa, il petto sollevato, le narici dilatate, i denti serrati, i movimenti del corpo, in genere, concitati (fig. 18). Talvolta in un accesso di furore le funzioni del cuore sono siffattamente inceppate, che il volto divien livido, e spesso l'uomo sotto il peso di questa emozione cade morto.

Ecco la descrizione che fa Kunz del padre nel *24 Febbraio*, tragedia di Werner:

« . . . . . il vecchio ne fu spinto
all'estremo furor. Livido egli era.
" Maledetto sii tu, " grida convulso,
" e maledetta la tu' donna e il frutto,
del vostro corpo ! " Ell'era nella prima
sua gravidanza allor, nel terzo mese !
E un'altra volta il vecchio raccogliendo
le forze — ei sedea là sul seggiolone —
urla : " Vi maledico ! e maledico
la vostra razza. Sopra lei ricada,
e sopra voi del vostro padre il sangue !
Siate assassini l'un dell'altro, come

Fot. M. Nunes Vais — Firenze

Fig. 18. **Emma Gramatica.**

di me voi siete gli assassini !... " Allora
lo colse l'accidente, e in me l'inferno
divampò tutto ! — Ei morì là di colpo ! »

MORTE.

Metto qui come complemento delle espressioni *la morte*, della quale non potrò pur troppo esporre che alcuni casi, ma alla quale dovrò dedicar più parole,

che nelle espressioni antecedenti, dominando essa in sulla scena in tante e svariatissime forme, o trovandoci il più delle volte di fronte a un grave quesito da risolvere.

Di fronte, per un esempio, alla morte di Sarah Bernhardt nella *Signora dalle Camelie*, noi ci troviamo perplessi, e ci domandiamo se sia davvero possibile trovare una caduta più convenzionale. Il dottore Cerise nella sua nota complementare alla celebre opera del Bizat, parlando della rigidità cadaverica, dice che alle morti per malattie acute e croniche, che hanno esaurito le forze del malato, essa si manifesta assai prontamente. Queste parole possono fino a un certo segno militare in favore della grande artista; e dico *fino a un certo segno*, perocchè non sia tanto la rigidità cadaverica che al pubblico italiano, in genere, dispiace, quanto il restare in quella posizione, oltre ogni dir convenzionale, fino al calar della tela. Nelle affezioni polmonari, in cui si osserva la distruzione lenta dell'apparecchio respiratorio, conducente all'esaurimento graduale, alla consumazione dell'individuo, la fisonomia ha una grande importanza.

La faccia ippocratica, della quale abbiam già fatto parola, è, si può dire, l'espressione del cadavere; più comunemente è quella dell' agonia. Gli occhi sono aperti, infossati; lo sguardo vago, le pupille immobili: le labbra scartate, lascian vedere i denti.... il colore della pelle è pallido terreo; le guance sono smagrite, aderenti quasi ai denti, producendo il ritirarsi in fuori degli angoli della bocca. Questa ultima espressione, non dipendente che dallo smagrimento e dall'atonia

dei tessuti, produce una espressione simile a quella del riso sardonico. Cotesto risultato di sfiaccolamento profondo che si ritrova in tutto l'organismo, ma che in una parte si manifesta così chiaramente come nei muscoli della faccia, è reso dalla Duse negli ultimi momenti di Margherita Gautier, in modo perfetto. E giacchè siamo a parlar delle affezioni polmonari, non sarà male ricordare al lettore la morte nel *Romanzo parigino* di Feuillet, la cui espressione risponde a quella che della *pneumonite* ci ha lasciato il Lagrange.

La faccia — egli dice — indica di primo tratto una difficoltà della respirazione, ma, nello stesso tempo presenta un altro carattere: essa è *vultuosa*, assai gonfiata e colorita al sommo. La bocca aperta, le narici assai dilatate, il globo oculare scoperto più che allo stato normale, le sopracciglia elevatissime; e in tutto l'insieme è una espressione di dolore aumentata pei movimenti bruschi del torace e del ventre a ogni inspirazione ed espirazione ».

Lette le quali cose, il pensiero corre subito con soddisfazione aperta alla rappresentazione che di cotesta espressione faceva l'artista Novelli nell'opera suddetta.

Nell'*Assomoir* di Zola ci siamo anche trovati di fronte alla morte per *delirium tremens*, nella quale, autore ed artista (l' Emanuel) si eran dati la mano per rappresentarla in tutta la più ributtante nudità. A chi non l'avesse più in mente ricordo la smagliante e artistica e vera pittura che fa il dottore Angelo Mosso di codesta orribile paralisi, nella quale gli uomini, dice egli ancora, non stanno mai fermi, senza potersi reggere sulle gambe, come se una maledizione agitasse

i muscoli su cui hanno perduto l'impero della volontà. Egli parla del *delirium tremens* al proposito del tremito e della paura, siccome quello « in cui la paura e il tremito formano insieme la più orrenda delle punizioni, e lo strazio più rovinoso della natura umana ». Il quadro ch'egli ci presenta è, si può dire, la sintesi di tre casi di *delirium tremens.*

« Nel primo periodo le mani non tremano ancora quando pesano sulle coltri; ma se l'ammalato cerca di prendere una tazza o il cucchiaio, si agitano tanto che rovesciano e versano ogni cosa. Nella notte i sogni che già prima lo svegliavano impaurito, prendono il carattere di una vera allucinazione.

« Spesso l'ammalato si precipita dal letto, gridando che ha visto un serpe guizzargli innanzi agli occhi e avvinghiarglisi al collo; e si strappa ansando le vesti, e brancola nudo, divincolandosi, come per levarsi un laccio dalla gola, per sciogliersi dalle spire in cui lo stringe la sua demenza. Poi si acquieta; ma il delirio è scoppiato e divamperà, senza lasciargli più pace. Esso darà corpo a tutte le ombre, e vedrà continuamente dei rettili strisciare, aggrovigliarsi e distendersi intorno. — È uno strazio! — Alle volte grida che sono ragni mostruosi, o scorpioni avvelenati che scendono dai muri sulle coltri: gatti neri cogli occhi di fuoco, che gli stanno accovacciati sul petto; lupi colla gola aperta, o cani rabbiosi colla schiuma sulle labbra, che lo mordono; o topi immondi mescolati ad uno sciame nero di piattole che gli rodono le viscere. — E allora l'ammalato, annichilito dalla paura, dilaniato dal suo martirio, si contorce, digrigna i denti, geme, urla, e

singhiozza mordendosi le mani, stracciando le coltri, configgendosi le unghie nel volto inferocito. Poi si solleva per fuggire, stramazza a capo riverso sul letto, sfinito, sbiancato, costernato, rotando lo sguardo nella piú terribile disperazione, col rantolo nella gola.

« A volte svanisce rapidamente questa bufera infernale, e ritorna un po' di quiete . . . . . .

. . . . . .

« Ma il tremolio cresce; l'ammalato non può più dormire, chiacchiera, cammina e ricammina, gira e rigira nella stanza come un cane smarrito.

« Si capisce dai lamenti che l'allucinazione si diffonde poco per volta ed invade tutti i suoi sensi. Mentre borbotta delle parole sconnesse, si lagna ad intervalli di essere avvelenato, di sentire il gusto di qualche sozzura, e rifiuta ogni cosa perchè teme di essere tradito. Nella camera si spandono, a suo dire, dei vapori chimici che lo soffocano, ed allora si aggira qua e là furioso, picchia pugni nell'aria, si stringe al muro, o si avventa alla finestra, scaraventa in terra i mobili e le stoviglie, da cui gli pare vedere uscire intorno i vapori pestilenziali . . . . . .

. . . . . .

« Talora gli ammalati finiscono improvvisamente (come nell' *Assommoir)*, ma più spesso, dopo che il delirio durò tre o quattro giorni, si addormentano, e poi, svegliandosi, cadono nell'ebetismo o muoiono spossati, o diventano pazzi del tutto ».

Poi abbiamo la morte per iscoppio d'angoscia, come nella *Giulia* di Feuillet. Alla novella di un avvenimento straordinario che ci rechi o ineffabile gioia o

profondo dolore, alla vista d'un nemico la cui presenza ci agiti di furore (vedi *Collera, furore*, pag. 317) noi possiamo morire.... Il cuore, pel primo, cessa di agire; la sua morte arreca successivamente la morte degli altri organi. Il cervello non riceve alcun colpo diretto :... è perciò che l'attore o l'attrice, trovandosi nel caso di rappresentar sulla scena una di tali morti subitanee, corre, al gran momento, colla mano al cuore, lasciandosi cadere.... Nulla di più comune che i vizi organici di questo viscere, dice il Bizat, in seguito a dolori improvvisi, ecc. È il caso preciso di *Giulia*. E con che arte è preparata codesta morte... La studi, la studi l'alunna ch'è alla vigilia di calcar le scene, alla vigilia, vale a dire, di affrontar sola col suo acume, colla sua volontà, col suo studio, tutte le difficoltà dell'arte.

Le osservazioni di un capocomico non possono esser fatte che a larghe pennellate... Egli con quattro parole sintetizza la parte; non può analizzarla, chè non ne ha il tempo... Tutta l'opera paziente dell'analisi spetta all'artista: e a codest'opera egli, o ella, potrà con maggior agevolezza abbandonarsi, quando abbia seriamente passato il suo tempo di preparazione, di noviziato alla scuola.

Ma torniamo a *Giulia*. Il primo colpo al cuore l'ha già ricevuto quando si allontana da lei la figlia, sola compagna , e sola àncora di salvezza ormai in quella vita di deserto, di solitudine. Abbandonata dalla figlia, tradita dal marito, adorata da un amico di casa, in un momento di follia, di sorpresa, dimentica i suoi doveri di moglie. Ma ecco la figlia, che per opera del

marito ravveduto, torna a lei per non abbandonarla più. Allora s'impegna nell'anima sua una terribile lotta fra l'amore per la figlia e la sua vergogna. La figlia ama l'amico di casa, cagione del fallo materno.... Nuove battaglie! Finalmente l'amico, d'accordo con *Giulia*, prende la risoluzione di partire. Il marito insospettito dopo un colloquio con la figlia ricorre all' astuzia di annunziare a *Giulia* la morte dell' amico, e le chiede poi ragione dell'avere consigliato la figlia di non pensare a quel matrimonio.... *Giulia*, morto l'amante, in un impeto d'ira e d'angoscia, con voce terribile dà le ragioni del consiglio, e dipinge con vivi e foschi colori il suo stato di moglie, di amante e di madre, e finisce, riflettendo nella immaginata vita della figlia la sua vita stessa, col dire al marito: « Uccidetemi! io vi ho tradito! »

Il marito. Voi mentite.... voi non osereste.... temereste troppo per il vostro complice.
Giulia. Ah! Egli è morto!
Il marito. E lo credete!
Servo (*annunziando*). Il signor.... ecc.

All' annunzio dell'amante, appena è dato a *Giulia* di formar parole « ah! io vi supplico.... vi supplico in nome di Dio!... di nostra figlia.... » Si sente soffocare, si pone le mani sul cuore e cade sul canapè, abbandonando la testa sul tavolino. Non lo sentite voi, mia giovane alunna, tutto questo complesso di alterazioni fisionomiche? Non la vedete questa *Giulia* con lo sguardo celato per iscrutar sul volto del marito fin dentro al più profondo dell'anima sua? Non la

vedete questa *Giulia* sorridere, al marito per nascondegli la commozione interna, e, rivolta poi in sè stessa, mostrare con l'occhio inquieto, addolorato, quanto ella soffra? E l'alterezza prima, a una dichiarazione dell'amico; e il cieco abbandono, poi? E quello slancio furibondo dell'ultima scena, cogli occhi scintillanti, co' denti serrati, co' movimenti rapidi, inquieti, come se ella non potesse più governarli, e, infine, quella parola, quel nome inatteso, al momento del parossismo, che sì come

gitto di gelid'acqua al cor le piomba

e l'annichila?

Bene; studiatela, dunque, decomponetela, analizzatela a parte a parte col coltello anatomico del chirurgo artista, e provatevi a ritrarla teatralmente vera.

GIULIA.

Dramma in tre atti di Ottavio Feuillet
Scena III dell'atto III.

De Cambre, *poi* Giulia

De Cambre è immobile, e con l'occhio fisso. Tutt'a un tratto, come colpito da una risoluzione terribile, si dirige verso la camera di sua moglie. Quando è giunto all'uscio compare Giulia.

De Cambre. (*contenendosi*) Mi recavo da voi.

Giulia. Grazie. Foste voi che tratteneste Cecilia?

De Cambre. Sì, abbiamo parlato insieme.

Giulia. Sarà nel giardino. (*facendo un passo verso il fondo*).

De Cambre. Sì, ma avrei qualche cosa da dirvi.... e se foste tanto buona da prendere il vostro lavoro....

GIULIA. Ben volentieri. *l'osserva fra la sorpresa e lo spavento, come nutrisse un vago presentimento: prende un lavoro di ricamo e si mette a lavorare*)

DE CAMBRE. (*dopo una breve pausa, parlando lentamente, e cogli occhi fissi sul volto di Giulia*). Ecco una lettera dolorosa, che ho ricevuto.

GIULIA (*alzando gli occhi*). Una lettera?

DE CAMBRE. D'Egitto.... dal consolato di Francia al Cairo.

GIULIA. (*facendosi pallida*). Ah!

DE CAMBRE. Sventuratamente trattasi d'un amico, voi presentite già.... (*Giulia lo fissa in volto*) Turgy!

GIULIA. (*alzandosi ad un tratto e fissando il suo sguardo in quello di suo marito*) Morto? (*De Cambre risponde con un cenno del capo. Ella, ricadendo, esclama a bassa voce*) Mio Dio! (*continua macchinalmente il suo lavoro, quindi soggiunge senz'alzare gli occhi*) E come si è ucciso...?

DE CAMBRE. Ma egli non si è ucciso....

GIULIA. Ah! credevo che mi aveste detto....

DE CAMBRE. Furono le fatiche.... le febbri che l'uccisero.

GIULIA. (*dopo un istante di silenzio*). Quanto ne soffrirà la sua povera madre.

DE CAMBRE. E non sarà la sola.

GIULIA. Oh no.... certamente.

DE CAMBRE. Senza parlare di noi.... Io non so davvero come annunziarlo a Cecilia.

GIULIA. A Cecilia?

DE CAMBRE. Sì. Non vi siete mai accorta della sua simpatia per Turgy?

GIULIA. No.

DE CAMBRE. Ah! mia cara! (*Giulia fa un gesto d'incertezza*) Ma ricordatevi dunque (*si alza con mal garbo*).

GIULIA. Di che?

DE CAMBRE. E me lo chiedete? Ma la stessa Cecilia della quale cercai or ora di conoscere le inclinazioni, mi diceva di avervi confidato questo segreto l'anno scorso, il giorno stesso della partenza di Turgy.... Me lo disse qui... sono pochi minuti.... nè posso supporre che essa mentisse.

GIULIA. (*con riso nervoso*). Ma Dio buono? allora sono io che mento.... sì, essa me ne ha parlato.... sì, essa me ne ha parlato...· ora lo ricordo, ma in un modo così leggiero....

DE CAMBRE. Leggiero? non è ciò che mi disse. Se devo crederle, il vostro colloquio su questo soggetto fu molto serio.. . e combattuto.... mi soggiunse perfino che la dissuadeste dal nutrire un sentimento, che, secondo voi, non aveva alcuna speranza.... alcun avvenire.

GIULIA. Può darsi....

DE CAMBRE. La vostra salute è peggiorata questa mattina.... Siete molto pallida.

GIULIA. Sì, soffro molto.

DE CAMBRE. Al cuore?

GIULIA. (*fissandolo in volto con un rapido sguardo*). Sì, sempre.

DE CAMBRE. Ma in conclusione, perchè non volevate maritare vostra figlia a Turgy?

GIULIA. Non credevo che fosse per lei un partito conveniente.

DE CAMBRE. Perchè?

GIULIA. Non lo credevo.

DE CAMBRE. *sedendo vicino a lei*) Cecilia mi parlava d'una ragione grave sostenuta da voi. Avreste fatta allusione alla condizione particolare di Turgy, a qualche legame che non gli avrebbe permesso disporre di sè.... Ma io lo credevo libero.... Voi, dunque, a questo riguardo godevate ben più di me la sua confidenza?... Insomma, che sapevate?

GIULIA. Nulla.... Dissi ciò che al momento mi venne alle labbra.

DE CAMBRE. Ah! non era che un pretesto.... Ma in tal caso io comprendo ancor meno.... Che cos'è che vi dispiaceva in lui? Non era egli forse un uomo amabilissimo.... ricco.... e con un bel nome? Ed oltre a ció non possedeva le qualità le più rare.... un'anima cavalleresca?... Lo stesso onore, la stessa lealtà? Non era egli forse il migliore e il più fidato degli amici?

GIULIA (*all'estremo della sua forza*). Cessate, Maurizio, ve ne prego.... Non vedete quanto soffro!

DE CAMBRE. (*alzandosi con violenza*) E sia.... Dipende da voi di troncare tutto ciò con una sola parola. Ditemi soltanto, poichè è un fatto un poco strano, ditemi soltanto perchè consigliavate vostra figlia con tanto interesse di non pensare a questo matrimonio.

GIULIA. Ah! a questo.... come a qualunque altro.

DE CAMBRE. Ma perchè, vi ripeto?

GIULIA. (*gettando il suo lavoro con risoluzione disperata*). Volete saperlo?

DE CAMBRE. Ve ne prego.

GIULIA. (*con un' energia terribile*). Ebbene.... perchè amerei meglio seppellire mia figlia con le mie mani.... nella sua gioventù.... nella sua fede.... nei suoi sogni, anzichè abbandonarla al destino che l'attende.... Oh! ma non temete. Vi è qualche cosa che le parla con una forza e con una eloquenza, ch'io non ho...: ed è il nostro esempio...; è lo spettacolo della nostra vita..., della nostra unione..., della nostra intimità..., della mia felicità. Ebbene.... sì; sono questi i matrimoni che si offrono alle nostre figlie...: il mondo non ne conosce altri...! Ma io, per la mia, preferisco le mille volte come avrei preferito per me stessa.... la solitudine eterna, il chiostro..., la morte. (*essa si è alzata*).

DE CAMBRE. Ah! voi, che parlate tanto delle vostre sofferenze, se volete risparmiarle a vostra figlia, consigliatele d'essere una moglie onesta.... Vi sono sofferenze che le mogli oneste non conoscono.

GIULIA. (*esaltandosi sempre più*). Ah! gran Dio!... Ed io vi dico che quanto più essa sarà onesta moglie, e tanto più dovrà soffrire.... Oh! credete pure che le altre non soffrono.... ma essa, mia figlia! quale sarebbe la sua sorte? Ve lo dirò.... perchè ne ho l'esperienza. Amata come una favorita d'un giorno, quindi estranea per sempre al cuore, all'affetto di suo marito, a tutte le sante gioie ch'essa aveva sognate...; poi, tradita ed oltrag-

giata sotto i suoi medesimi occhi..., essa per lungo tempo trascinerà il suo dolore nelle feste del bel mondo col sorriso sulle labbra e le lacrime nel cuore, fedele e pura malgrado ciò.... sperando sempre, cercando stordirsi come potrà.... fino al giorno terribile, inevitabile.... in cui non sperando piú nulla..., essa cadrà spossata.... chiamando in suo aiuto lo sposo.... che sarà presso le sue amanti.... i figli che saranno nell' esilio.... Dio che non risponderà!... e allora.... allora.... in un momento di follia... di sorpresa..., la vergogna.... per coronar l'opera.... e infine.... infine.... Gran Dio! qualche ora spaventevole come questa, in cui schiacciata sotto il rimorso.... essa non avrà più per liberarsene che di presentarsi a suo marito e gridargli: Uccidetemi.... io vi ho tradito.

De Cambre. Voi mentite.... voi non osereste.... temereste troppo per il vostro complice.

Giulia. Ah! Egli è morto!

De Cambre. E lo credete? (*le pone sotto gli occhi la lettera di Turgy*).

Giulia. (*getta un grido. Nel medesimo istante la porta del fondo si apre e si annunzia da un servo:* Il signor De Turgy).

Giulia. *al colmo dello spavento, afferrando la mano di suo marito*). Ah! io vi supplico.... vi supplico in nome di Dio!... di nostra figlia.... Ah! (*si sente soffocare, si pone le mani sul cuore e cade sul canapè, abbandonando la testa sul tavolo*).

E qui faccio punto, non senza lasciar di ricordare all'alunno lo studio delle altre morti: le istantanee per ferita, in quasi tutte le tragedie dell' Alfieri, quelle di veleno, come nella *Fedora* e nella *Morte Civile* (v. pag. 249 fig. 19), quelle di morte naturale, come nel *Ghiacciaio del Monte Bianco*, per lo studio

Fot. Montabone — Napoli

Fig. 19. **Ermete Novelli** *(La Morte Civile)*

delle quali io lo consiglio di consultare anzitutto il positivo della scienza.... e prima, fra le opere, cito qui la breve e chiara del Lagrange: *Considération sur la physionomie et les altérations qu'elle subit dans les maladies.*

Dal detto sin qui appare evidente, come allo studio della fisonomia debba andar congiunta una grande sicurezza del trattare i colori, per poter coll'aiuto di essi ottener quello che indarno chiederemmo alla espres-

sione del nostro volto. Le rughe, il rossore, il pallore, l'occhio incavato, la età in genere non possono ottenersi che col soccorso dei colori, ossia coll'*arte del truccarsi.*

I colori più usati sono: il rosso, il bianco, l'inchiostro della China, da adoperarsi col pennello pel *pribio*, la terra d'ombra, e la terra d'ocria.... Poi v'hanno cosmetici in foggia di matite, di ogni colore....

Abbiam già parlato del celebre Garrik come grandissimo nell'arte del trasformarsi: ora trascriverò un aneddoto, che il mio giovane alunno dovrebbe scolpirsi bene in mente.

« Lelio Riccoboni aveva veduto una commedia, in cui il personaggio principale aveva sessanta anni. Parendogli che l'attore che ne sosteneva il *ruolo*, avesse davvero, per la naturalezza della sua espressione, l'età del personaggio, volle conoscerlo. Fu condotto nel *camerino* d'un giovane di diciassette in diciotto anni. « Signore — gli disse Lelio — è stato vostro padre l'attore che ha sostenuto *la parte* del vecchio? » — « No, signore, sono stato io, » — « Voi!? Non è possibile! Egli era pieno di rughe. » — « Signore, — replicò il giovane mostrandogli una quantità di piccoli vasetti contenenti diversi colori — ecco dove io prendo le età che mi bisogna avere secondo il carattere che devo sostenere: una tinta leggera di *carminio* mi dà la freschezza della gioventù; il *cinabro* mi fa parere più uomo, e con un po' d'*indaco*, che soglio passar sul mento, ho la barba vigorosa d'un uomo di trentacinque in quarant'anni; mescolo un po' di *terra d'ocria* al *vermiglio* per darmi dieci anni di più; e,

per parer decrepito, aggiungo un po' di *zafferano*, mi tingo di *bianco di Spagna* i sopraccigli e il basso del volto, e con questi piccoli pennelli mi fo le rughe; allora, adattando la voce, l'atteggiamento, il gesto ai differenti caratteri, io cerco quanto più mi è possibile, d'accostarmi al vero per produrre maggiore illusione ».

Lelio, colpito dalla svegliatezza di cotesto giovane, predisse ch'egli sarebbe divenuto il primo dell'arte sua. Nè s'ingannò; quell'attore era Garrick.

Noi cercheremo di aggiungere a queste del Garrick alcune nozioni di truccatura più minuziose. Abbiam detto prima che i colori più usati sono: il rosso, il bianco, l'inchiostro della China, la terra d'ombra e la terra d'ocria.

Descriviamo: prima di tutto si prende col polpastrello dell'indice un pochino di *bianco imperatrice*, o di *bianco camelia* dal vasetto, poi si distende più unito che sia possibile su tutta la faccia, in modo che essa prenda una lieve tinta biancastra: poi s'intinge il piumino nel vaso della cipria, e se ne copre la faccia: e con uno zampetto di lepre, o con un grossissimo e morbidissimo pennello, lievissimamente intinto nella polvere di carminio o rossetto, si passa su tutto il volto togliendo la cipria qua e là ammassata, e ottenendo così un uniforme color roseo brillante; poi, intingendo ancora il piumino, o pennello, nel rossetto se ne coloriscono, ma non troppo, le guance e gli occhi, e un po' ancora il mento! Terminata così la truccatura del volto, si passa al *pribio*, che è quel segno nero fatto sulla palpebra inferiore per dare maggior risalto all'occhio.

Molti fanno il segno con uno sfumino di pelle o di cartone tinto nella terra d'ombra, molti lo fanno con una carta da visita o da giuoco piegata, e passata sur un turacciolo di sughero bruciato.

Ma, come i segni fatti in tal modo non posson esser levati che col mezzo dell'unto, e l'unto può esser nocivo agli occhi, così io consiglierei sempre di adoperar l'inchiostro della China stemperato in un piattino da pittori, e un piccolo pennello; avvertendo di non fare il segno nè troppo nero, nè troppo sottile, e di prolungarlo alquanto per rendere più ampio il taglio dell'occhio. Ove occorra avere i capelli appena brizzolati, meglio che la cipria, io consiglierei di adoperare il *bianco imperatrice* o *camelia*, spalmato leggermente e passato qua e là sulla testa, ma più specialmente sull'*attacco* dei capelli presso le tempia e la fronte, i primi generalmente ad imbiancare. Le rughe si fanno colla terra d'ombra e colla terra d'ocria, e con uno sfumino di pelle; ma qui è da osservare che esse non devono essere mai nè troppo cariche, nè troppo sottili.

I segni impercettibili spariscono.... La truccatura è, se così posso esprimermi, pittura scenografica; occorre una grande pratica per sapere quale risultato possono dare certi segni determinati. Io ho veduto truccarsi Cesare Rossi nella *Gerla di Papà Martin* e l'ho veduto adoperar sempre le sole dita.... Quattro segnacci che parean messi là a caso davano al vecchio facchino del porto, specialmente nell'ultimo atto, una espressione meravigliosa. Esercizi fatti di sera allo specchio, cercando di copiar teste di vecchio, e da

esso specchio allontanandosi più che sia possibile per giudicar dell'effetto, possono rendere l'artista abile in codesto ramo dell'arte teatrale.

Come nella recitazione devesi cercare il motto di valore per l'accento necessario, così nella fisonomia devesi cercare o il moto o il segno di valore pel necessario effetto.... Prendetemi ad esempio un uomo in preda a un violento accesso d'asma.... Quante minute alterazioni ha subito la sua fisonomia...; alterazioni tuttavia che non colpiscono a prima vista e non dànno l'idea dell'accesso d'asma.... Che cosa vi dice, di primo tratto, la fisonomia dell'uomo in preda a un violento accesso d'asma? Che egli soffoca!... I segni, o moti caratteristici vediam dunque, di colpo, in quelle parti del volto che servono alla respirazione..., cioè nelle narici e nella bocca... Il moto di valore, in questo caso, é la bocca, i cui movimenti possono essere guidati dalla volontà dell'uomo.

Così, per la truccatura, nei casi di dover rappresentare la faccia ippocratica, i segni di valore saranno l'infossamento dell'occhio, e lo smagrimento delle guance, e nei casi di dover rappresentare un vecchio, i segni di valore dovran cercarsi nel basso del volto, ove risiede più specialmente la deformazione caratteristica.

Ma se l'Inghilterra potè vantare un Garrick, noi ancora possiamo citare esempi meravigliosi.

Chi non ricorda il Belli-Blanes, il Novelli, il Ferravilla? A me pare di averli ancora dinanzi agli occhi quegli stupendi esemplari di truccatura;... quel Duca d'Alba, quel Sarançon, quel Porpora, quel Siur Panera, quel Maester Pastiza, quel Massinelli!

Fot. Brogi — Firenze

Fig. 20. **Ermete Novelli** *(Rabagas).*

Guardate il Novelli in questa.... ributtante faccia di Vouillard nel *Rabagas* (fig. 20), e richiamatevi alla memoria quel suo viso lungo, lungo (fratello carnale in tutto e per tutto di quello del celebre Irving) e quella espressione regolare, serena, giovanile; e specchiandovi in questa artistica deformità, prendete coraggio a cotesto studio, perocchè tutto, tutto contribuisca alla eccellenza di un artista, allo stesso modo che la mancanza di un nonnulla può attenuarne i pregi.

È perciò che io consiglierei sempre a un comico di sacrificare all'arte i baffi; prima, perchè nei casi in cui il costume o l'età ne richiegga la soppressione, il coprirli con la pasta non può riuscir mai di effetto compiuto, e nel processo dell'azione, i movimenti accelerati delle labbra in un discorso violento, metterebbero l'artista in una penosa situazione; poi, esso, non schiavo dei suoi baffi, potrebbe anche, se attor giovane, dar forme nuove ogni sera alla sua fisonomia.

Chi non ricorda gli enormi baffi di Giovanni Emanuel? Come la mancanza di tale ornamento lo aveva deformato! Con la brillante fisonomia, anche la svelta persona era sparita.... Persino il tradizionale cappello a cencio ad ampie tese aveva ceduto il posto a un gran tubo, che poveretto stava così a disagio su quella testa!... Al primo vederlo, Emanuel si palesava per quel che era: un uomo incurvato sotto il peso delle esigenze artistiche.

Ancora: una mattina io mi trovava in casa di Pietro Cossa. Egli mi leggeva il principio di un suo nuovo lavoro, non ricordo bene se *Cleopatra* o *I Napoletani*. A un tratto la mamma entra con la posta. Egli apre una busta piuttosto grande, e ne toglie un ritratto.... dietro al quale erano scritte press'a poco queste parole:... « Sacrificati all'amore dell'arte! » Era il ritratto di Ernesto Rossi in costume di Nerone che egli aveva allora rappresentato a Parigi. E io mi auguro che il sacrificio del glorioso artista serva ai giovani come esempio di rispetto e di devozione per l'arte nostra.

CAPITOLO VI.

DEL COSTUME.

SOMMARIO: Dei riformatori del costume al teatro. — Il Torquato Tasso del Goldoni. — Del segno di valore, — Dell'abito goldoniano. — Delle epoche moderne. — Edmondo Kean e Ugo Foscolo. — Delle esagerazioni nella fedeltà storica del costume. — La Marini, Diana d'Alteno. — Gabriele d'Annunzio e la riforma. — Rosaspina, Gianciotto. — Zacconi, Kan. — Fumagalli, Tibaldo. — Ruggeri, Parini. — Delle cose reali e delle finte sulla scena. — Ancora della truccatura. — Il guitto. — Della ripetizione della parte. — Leigheb e lo studio. — Il contegno.

Troppo ci sarebbe da dire sulla quistione del costume al teatro. Gli alunni possono, per averne idee particolareggiate, consultare le moltissime opere che trattano della materia, prima fra le quali quella del Julien. Qui basterà dire che veri e compiuti riformatori del costume teatrale furono, in Francia Talma, in Inghilterra Macklin: dai quali vennero poscia le riforme fra noi e negli altri teatri. Prima d'essi la tragedia di Racine era rappresentata in grandi e solenni costumi di Corte, Corneille trovava che troppo francesi erano i turchi di Bajazet, e Garrik stesso rappresentava Macbeth in costume di generale moderno.... Come parentesi, comprendo meglio i personaggi di Corneille e di Racine in costume di gentiluomini

di Corte di Francia, che in puro greco o romano. Osservazione che dovetti fare anche pel « Torquato Tasso » di Goldoni, il quale, al proposito del costume teatrale, molto mi diede a pensare. Il Tasso nelle edizioni illustrate fatte sotto gli occhi, si può dire, del Goldoni, è vestito in abito del secolo decimottavo colla sua brava parrucca bianca incipriata. Era forse rappresentato così al tempo del Goldoni? Forse. Tuttavia il Terenzio ha già nell'edizione veneziana dello Zatta illustrazioni con costume romano. Perchè? È un errore dell'illustratore? O si rispettava approssimativamente l'esigenza del costume solo per le epoche remote? Chi sa! In ogni modo non ho ritegno a confessare che anche qui per la condotta e lo svolgersi della commedia, se non proprio pel protagonista, comprendo assai più il Tasso goldoniano in giubba e spadino, disperato per amore, inseguito e disputato da tre donne e da tre maschere: Pulcinella, Stenterello e Pantalone, di quello che il Tasso della storia.

Chiudo la parentesi.

Nel costume come nella parola è il segno di valore. Certe sottigliezze, certe minuziosità sarebber ridicole.

Il romano e il greco avranno, per esempio, come segno di valore gambe nude, sandali o coturni, tunica e manto.... Ma questi segni di valore non dovranno essere osservati al punto da dover comparire in quella foggia, in qualsiasi tempo, in qualsiasi luogo, in qualsiasi condizione. Perchè non si adoperano mai le scarpe? Perchè non si mette mai il cappello? Perchè le vesti delle donne hanno quella eterna greca alla balza, senza mai un'allacciatura alle spalle, senza mutar

mai la forma e l'ampiezza del peplo?... L'alunno deve conoscere non solamente la storia del costume, ma più che altro le opere illustrate in edizioni dell'epoca. Prendiamo a esempio l'abito goldoniano.

Con che ansia, e, diciam pure, con che avidità si slanciano i comici addosso a un abito goldoniano ricamato.... Quando l'hanno avuto, esclamano: « habemus pontificem! » Se non è loro dato di trovarlo, ne son desolati. E così i personaggi i più borghesi, sia in casa, sia per via, sia in caffè, appaion tutti al cospetto del pubblico azzimati come tanti ciambellani di Corte. Perchè? Sappia l'alunno che quegli abiti si trasmettevano in eredità di padre in figlio, e che erano pe' gentiluomini d'allora, qualcosa più del moderno frak.

Esaminate le edizioni goldoniane dello Zatta e del Pasquali, e non vi troverete mai un abito ricamato.

Qui mi si potrebbe chiedere: perchè dunque non si trovano abiti semplici goldoniani, mentre di quelli ricamati vi ha pur tanta dovizia?

La risposta è facile!... L'abito ricamato goldoniano era allora un piccolo patrimonio.... s'indossava nelle grandi occasioni, poi passava d'uno in altro, poi finiva come ricordo nel museo di famiglia. Gli abiti semplici, se ne togli delle sete finissime e de' finissimi velluti intagliati che costituiscono già un abito di lusso, han corso pur troppo la sorte che corrono i nostri abiti d'uso quotidiano.

Qualcosa rimarrebbe a dire delle epoche moderne. Noi sappiamo che la moda cambia ad ogni istante. Bene: rappresenteremo noi i personaggi di trenta o

quarant'anni fa cogli abiti di allora? Certi tipi sono universali e devono essere rappresentati cogli abiti del giorno: Margherita in gran cerchio, e Armando in soprabito ad alto baverone farebbero ridere. Ma, di riscontro, osserveremo noi le stesse leggi per quei lavori in cui il personaggio è storico? Come la Contat si meravigliò con Talma, che le comparve dinanzi in costume di vero romano nella piccola parte di Proculo nel *Bruto* di Voltaire, così il pubblico tutto fece boccucce alla novazione dell'Emanuel, il quale, non son molti anni, si presentò al pubblico in perfetto costume di Kean. Perchè? Io credo sia tanto da rimproverare un Kean in costume dell'oggi, quanto un Foscolo. E perchè si rispettò il costume di questo e non di quello? Kean é nato nel 1780 e morto nel 1833; Foscolo è nato nel 1776 e morto nel 1827.

Ancora: vi hanno coloro i quali, senza occuparsi delle circostanze, aman la fedeltà storica del costume, spingendola ad una minuziosità grottesca.

Ho detto: senza occuparsi delle circostanze. Noi ricordiamo, per esempio, di avere veduto alla scena della Suburra, di notte, nella *Messalina*, comparir Bito in costume completo da gladiatore con elmo, corazza, gambali di acciaio e relativo gladio. Questa apparizione era addirittura ridicola. E sì che la spesa del costume non dev'essere stata indifferente!

I tentativi di novazione dell'Emanuel e della Marini, che fu la prima a mettersi in capo il berretto a cono di Diana D'Alteno nel *Trionfo d' Amore* (e di questa novazione le va tributata lode, non solamente per ragione di fedeltà al costume, ma per avere,

Fot. Alinari — Firenze

Fig. 21. **Carlo Rosaspina** *(Francesca da Rimini).*

in ragione appunto di essa, sagrificato ogni senso di eleganza) restarono, ahimè, lettera morta, e si rividero i soliti sottanini, i soliti velluti, le solite maglie, le solite barbe fuor di tempo e di luogo.

Ci volle Gabriele d'Annunzio colla raffinatezza del suo gusto artistico, espressa in ogni parte dell' opera scenica, col suo culto alla fedeltà storica, per risvegliare negli animi e nelle menti degli artisti l'assopita quistione del costume e dell'allestimento scenico.

Fot. M. Nunes Vais — Firenze

Fig. 22. **Ermete Zacconi** *(Kean).*

Accanto a Gianciotto nella sua bella armatura medievale, nella sua fiera espressione soldatesca (fig. 21), rivisse per opera di Zacconi, che degl' intendimenti artistici e delle vaste concezioni dell' Emanuel molto ritrasse, Edmondo Kean, nel suo perfetto costume inglese dei primi del secolo diciannovesimo (fig. 22). Naturalmente taluni, quelli in ispecie che per poltroneria o per risparmio non seguirono la novazione, si diedero se non a condannarla, a confutarla, opponendo

Fot. Varischi e Artico — Milano

Fig. 23. **Mario Fumagalli** *(La fiaccola sotto il moggio).*

in ragione la modernità del costume nel pubblico, e però l'evidente stonatura. Kean parla al *suo* pubblico: dunque il suo pubblico dovrebb' essere vestito come lui, tanto più che alcuni personaggi della commedia scendono in platea e salgono nei palchi a prender parte all'azione. Sì : una stonatura ; ma stonatura che passa inosservata agli occhi di esso pubblico, occupato, soltanto in quell'istante breve, dei personaggi dell'opera in platea, nei palchi e sulla scena : mentre la stona-

Fot. M. Nunes Vais — Firenze

Fig. 24. **Ruggero Ruggeri** *(La Satira e Parini).*

tura di un personaggio storico del 1820 circa, vestito del costume moderno, sarebbe evidente e grottesca. Oggi i figurini son disegnati sui costumi tratti dai monumenti, oggi ci si studia di ricostruir le stoffe e i colori. Paolo Malatesta non si presenta più a dir la sua romanza sulla maternità d'ogni bell'arte della sua Italia in costume quattro o cinquecentesco dai colori smaglianti e stridenti, e cogli atteggiamenti da ballerino.... Oggi non si rappresentano più, per esempio, tutti i

personaggi dei primi del secolo XIX, nel tradizionale e generico insieme di un soprabito con mantellina (la mantellina era un pezzo di stoffa modellato a parte, che si soleva attaccare con qualche spillo sotto il bavero del soprabito moderno), di un paio di calzoni bianchi più o meno attillati, e un par di stivaloni di tela incerata, calati alla polpa con risvolte di pelle o di tela bianca (fig. 23); nè più, per esempio, vengono i Parini per quattro eterni atti con un misero vestituccio nero goldoniano, che faceva ricordar piuttosto la Corallina, *serva amorosa*, sotto le spoglie di giovane del notaio (fig. 24). Certo nello scrupolo della perfetta fedeltà storica l' esigenza della scena non consente la mescolanza delle cose reali colle finte. Ci vuole discernimento pratico per accoppiare il vasellame e le mobilie e le statue reali allo scenario di carta o di tela dipinte. Per la realtà della scena ricordo che nella *Città morta* del D'Annunzio erano busti e ornati e statue di gesso veri in iscena, mentre sullo scenario ve n'erano di gesso dipinti. Bene: gli uni toglievano evidentemente l'effetto agli altri.

Nè dimentichino i miei giovani alunni che parte integrante del costume è la truccatura. Gli artisti, benchè di grido, ai quali, nè pel personaggio di Luigi XI, nè per quello di Oreste non bastò l'animo di sagrificare un enorme pizzo; i giovani attori, ai quali non bastò, nè basta l'animo di sagrificare in alcun caso la frangia e la scriminatura de' capelli, devono essere sempre citati come esempio di gente che ha poco rispetto dell'arte, del pubblico, di sè. Certe leccature, certi abbigliamenti ricercati, grotteschi, certi contro-

sensi sono una brutta antitesi della guittata! Quanto è riprovevole chi appare sulla scena in costume di abatino, ad esempio, del *Cantico de' cantici*, coi capelli cadenti sulla fronte, quanto chi vi appare col viso sudicio. Guitto, nell'arte, è sinonimo di trascurato. Il guittume si manifesta in ogni maniera e in ogni occasione. Si comincia col non andare a teatro all'ora necessaria per acconciarsi convenientemente: poi si trova, nella ristrettezza del tempo, che la camicia che si ha indosso, può servire per la rappresentazione.... Non avendo avuto tempo di farsi la barba, ci s'impiastriccia con un po' di bianco la faccia per nascondere alla meglio l'ombra poco decente dei peli.... risorti. Non si è avuto tempo di ripassare la parte, e si cammina tentoni.... e via discorrendo. La prima negligenza chiama la seconda, poi la terza: se è andata liscia per la prima, andran così anche l'altre; e la negligenza diviene una consuetudine, e il guitto è bell'e formato, senza che possa più trovar modo di rimettersi nella via diritta.

Al proposito del non aver tempo di ripassare la parte, non mi stancherò mai di consigliare all'alunno di rileggerla, prima di entrare in scena. Quest'ultima lettura gli richiama alla memoria tutto quello che deve fare, non scritto nella parte, ma concertato alle prove.... Io parlo per pratica: ho visto e vedo i giovani, pochi momenti prima di entrare in iscena, confidare ai compagni con parole di compassione la propria nervosità, i propri tremiti, la impressione sinistra che lor fa il pubblico, ma niuno ho potuto mai vedere, concentrato fra una quinta e l'altra, o dietro l'uscio, colla

parte sotto gli occhi. Quanti accidenti, quante papere si evitano con codesta semplice ripetizione.

Un artista che non posso lasciar di nominar qui, è Claudio Leigheb. Egli aveva l'*impudenza*, dicevano i comici suoi colleghi (di Compagnia, non di *arte*) di ripassar la parte, per esempio, delle *Sorprese del divorzio*, fatte non so mai quante volte, prima di recitarla. Oh, parlassero tutti sulla scena come parlava lui! Fossero tutti, com'era lui, precisi! Quanto di guadagnato per gli autori e pel pubblico e pel buon senso in genere!

Molte cose mi rimarrebbe da dire sul contegno degli attori sulla scena.... E.... prima di tutto: come può un attore improntare atteggiamenti e maniere *distinte*, se non le ha passate in dominio proprio nelle famiglie, in casa? È per mancanza di tali osservanze che il giovane si trova a mancare ai primi rudimenti di etichetta, a dare pel primo, in una presentazione, la mano ad una signora, a deporre il cappello, quando entra in una sala, a recare in iscena il paletot sul braccio, ecc. Allo studio del contegno deve darsi il giovane con ogni cura, non fraintendendo, per contegno tutte quelle leziosaggini grottesche e transitorie della moda che fanno dell'attore un essere ridicolo, a meno che il personaggio, come il Paride Del Colle della *Figlia unica*, e l'Ottavio del Monte delle *Pecorelle smarrite*, non lo richiegga.

CAPITOLO VII.

DEGLI ARTISTI DI CANTO.

SOMMARIO — Il gesto dei cantanti e il gesto dei comici. — Una celebrità e l'opera nova. — I maestri di canto. — Lo studio del libretto. — Le grandi voci e il basso popolo. — L'esordire dei cantanti. — Lo studio regolato. — Il costume nell'opera lirica. — *La Traviata*. — I cori. — Il maestro dei cori. — I maestri di recitazione.

Metto qui come appendice di questa operetta, un capitolo breve concernente la recitazione drammatica negli artisti di canto. Vi è il falso pregiudizio, messo in giro non so da chi, ma da gente poco attendibile davvero nell'affermazione di certe opinioni sgangherate, che il gesto dei cantanti dev'essere tutt'altra cosa da quello dei comici, e però lo studio dell' uno assai diverso dallo studio dell'altro. Che fanfaronata! Che il gesto dei cantanti sia tutt'altra cosa da quello dei comici è vero pur troppo; ma non dovrebbe, non deve essere così. I cantanti che mettono in pratica questa opinione son quelli che gestiscono male: sono i figurini delle oleografie, riproducenti quadri del 1850, o circa, a pose di ballerini, colle braccia tese e le mani per aria, che trinciano e almanaccano; sono i tenori che cantano la romanza del *Rigoletto* con l'inevitabile

guanto non infilato, con cui mostrare al colto pubblico la loro disinvoltura; sono i soprani che cantano la romanza purchessia coll' inevitabile fazzoletto in mano, che fanno l'antico passo eroico in cadenza per essere antichi, che si dàn dei pugni sullo stomaco a mostrar tutte le pene del loro *cuore straziiato*, e sopratutto che cantano senza capire quel che si dicono. Eccola la cagion vera del brutto gesto, del gesto falso, del gesto diverso da quello degli artisti drammatici: non capire quello che si dice. Io parlo per pratica d'insegnante e per osservazione di spettatore. Mi son capitati scolari di ogni specie, ho sentito e pur troppo anche visto artisti di ogni specie. La conclusione? Che coloro i quali stanno bene in iscena, gestiscono bene, sono sempre quelli che, o per coltura, o per intelligenza, o per intuito, o per forza di studio, e non son molti, capiscono quello che dicono. Ricordo. Una celebrità nostra, ahimè rapita oggi dalla morte, la quale assai più che deliziare, stupefaceva il pubblico colla voce cannoneggiante, faceva dire il più spesso per la mancanza in lui di una comprensione chiara, minuziosa del personaggio che vestiva, della situazione in cui si trovava, delle parole che proferiva: « non ha sentimento, non si muove ». Venne l'opera nova. Il maestro non voleva a niun patto affidargliela. E tuttavia, quale altra voce avrebbe potuto sostituire quella sua meravigliosa? Si misero all'opera maestro e librettista. Gli cacciarono in testa e in bocca l'opera, non come unione di parole e di note, ma come significazione di persona, di ambiente, di sentimento, di tutto. Lo imboccarono, ma lo imboccarono sapientemente; non com

un pappagallo, ma rendendogli conto di tutto. Ebbene: quale esecuzione! Altro che mancanza di sentimento, e altro che non muoversi! Chi gli aveva insegnato il gesto? Ma che gesto!... Egli era così padrone di quello che diceva, era così bene entrato nella pelle del suo personaggio, che il gesto non esisteva nè per lui, nè, perciò, per il pubblico, come elemento particolare, ma come un tutto, inosservato nella sua naturale spontaneità, in armonia col canto. Si suol dire anche: il gesto nei cantanti è più largo, perchè a volte un *sì*, un *no*, un *t'amo* è racchiuso in una o più note che duran molti secondi. È vero. Ebbene? Che importa? Che fastidio può dare a un artista rimaner molti secondi in un atteggiamento? Ma anche su ciò è basata la falsa opinione: « Se non si annaspa colle mani, non si gestisce ». Ma chi l'ha detto? Chi lo dice? Quei cantanti smessi, e però vecchi, che dando lezione di canto, insegnano naturalmente a gestire come gestivano loro; e quei maestri di canto, in genere, che, circoscritta la loro aspirazione a diventar musicisti perfetti, e oltre la tecnica delle note non vedendoci un palmo dal loro naso, consigliano gli scolari, quando si credono maturi per la scena, a prender qualche lezione di gesto DA UNA MIMA.

Io non ricordo di aver *mai*, e sottolineo la parola, insegnato il gesto a un mio scolaro così di prosa, come di canto. Glielo avrò modificato, corretto, ma con la osservazione, e non mai insistendo in pratica su quella modificazione e correzione, assolutamente insignificanti quando lo scolaro si sia reso ben conto di quel che deve dire. Questo adunque io raccomando vivamente

agl'insegnanti di recitazione nelle classi liriche: spiegato il libretto nel suo tutto, poi a parte a parte, lo recitino e lo faccian recitare col sentimento richiesto dal personaggio e dal momento, e vedranno che quella e quell'altra frase, ben sentite in prosa, saranno rivelate senza inceppamenti in musica. Le grandi voci si sviluppano più facilmente, questo si sa, nel popolo basso. L'esercizio, il mestiere, il lavoro, certe noncuranze del fisico sviluppano il torace; e così le forti promesse dell'arte lirica si manifestano di preferenza in un calzolaio, in un fornaio, in un mattonaio, in un vinaio: tutta gente, poverina, che sa forse che esiste una grammatica per sentita dire. Bene: questi chiamati dal destino ad abbandonar la lesina o la mota o il bigoncio per le tavole del palcoscenico, si presentano il più delle volte a cantare un'opera senza sapere chi sono, in che epoca vivono, che cosa hanno fatto al mondo, e che cosa dicono. Vedeteli nel lor camerino di teatro, quasi al momento di entrare in iscena! Dopo di essersi messo addosso un vestito pappagallesco, che la sapienza di un vestiarista da filodrammatici di campagna gli ha confezionato per la solenne occasione, e dopo di aver sorseggiato l'inevitabile poncino, consigliato dalla pratica dei colleghi sfiatati, il vecchio basso o il vecchio baritono, i gigioni della compagnia, gli appiccicano sotto il naso e sul mento tre strisce di crespo nero che fan somigliare il povero tenorello rubacuori al famigerato Stefano Pelloni detto il Passatore. Or bene: v'ha tra questi i privilegiati dalla sorte, e n' ho conosciuto alcuni, che insieme con la voce ebbero in dote un talento oltre misura, mercè il quale poterono in poco

tempo con lo studio e la pratica della scena supplire alla mancanza d'istruzione; ma gli altri? i piccoli? quelli che avrebbero avuto pur tanto bisogno dell'aiuto della scuola in tutto il loro periodo di preparazione, aiuto completamente mancato? Molti di essi, ahimè, e pur di questi ho conosciuto alcuni, han dovuto ritrarsi dal campo d'azione sbigottiti, quasi avanti d'entrarvi, tornando a' lor primi mestieri, con che edificazione di quella povera gente lascio imaginare. Ed è di questi, specialmente, che io intendo parlare, è a questi che noi insegnanti dobbiam rivolgere le nostre maggiori cure, oggi che i compilatori di regolamenti e programmi pare abbiano eliminato non so se da tutti o da certi istituti musicali lo studio dell' italiano, sostituendolo con una licenza di studî per l'ammissione.

Poveri grandi artisti della scena lirica! Una licenza di studi!!!. . . . . .

Ho accennato anche poc'anzi al costume degli esordienti. Forse, coll'andar del tempo, per le solite operone eroiche del vecchio repertorio, o alcune, sempre eroiche del nuovo, apprenderanno a vestirsi un po' meno burattinescamente di quel che abbian fatto al primo passo. Col crescere del loro valore, più alte ne saranno le compagnie, più alto l'impresario, più alto il vestiarista. I costumi non saran più confezionati a vanvera, ma sotto la scorta di figurini disegnati da abili e coscenziosi artisti sulla scorta dei tanti documenti. E sta bene. Ma per l'opera moderna, non di costume, che è la moda d'oggidì?

Per quella povera *Traviata*, ad esempio, la quale, ammodernata nel costume appunto per la moda, pre-

senta in alcun atto soprabito e calzoni lunghi e giacche modernissime, più o meno eleganti, e in altro certi frack neri, marrone, violetti, turchini, di panno o di velluto, con calzoni corti larghissimi di seta! Perchè? Per l'estetica? Ma che estetica! Se voglion fare l'opera moderna in costume moderno, abbiano il coraggio di farla come si deve senza ibridismo. Se non possono per la ragione di non poter mostrare al pubblico grottescamente infagottati sotto un frack moderno della povera gente che prende sì e no due lire per sera, e che lascia lo spago e qualcosa di peggio, senza avere il tempo di lavarsi le mani, per correre al teatro e vestirsi da gentiluomo, allora non la facciano. Ma perchè, date le esigenze della moda, non si deve trovar la maniera di ottenere un miglioramento anche nella questione del costume? Ma, in coscienza, crede proprio l'impresario che i coristi sarebber meno grotteschi col perfetto abito moderno di società, che con uno arlecchinesco fatto di varie fogge, di varî colori, che non sia nè carne nè pesce? Ma son molto brava e buona gente veh! Io li ho avvicinati più volte: come s'interessano, quando si spiega loro qualcosa! E come capiscono! E come rendono! « Non val la pena — dicon molti — è tempo perso. Basta dir loro, dovete far così; e lo fanno ». Già! Si vede che cosa fanno!

Si vedono, sì, quelle povere macchine alzar le braccia come spiritati, perchè s'è detto loro di alzarle; uscir di scena o entrarvi aggruppati come pecore, e strisciando il suolo colle ciabatte come beghine in chiesa, schierarsi poi a due per due con certe facce

d' idioti che non sanno che cosa dicono e perchè lo dicono, con la bocca spalancata e l'occhio fiso sul direttore d' orchestra, aspettando il segnale per attaccare. Ma che! Il corista è ancora una grande forza della scena da doversi utilizzare, e rimasta per incuria o per economia o per convinzione allo stato bruto. Legga prima il maestro dei cori il libretto, e lo spieghi, e renda conto della situazione e dell' ambiente, perchè anche nei momenti di silenzio quelle facce inebetite si animino e prendano parte all' azione: l'insegnamento della parola nel suo intimo significato vada sempre di pari passo con quello delle note corrispondenti; ma soprattutto, ogni teatro lirico abbia il suo maestro *di recitazione* che insegni a quella buona gente a essere in su la scena de' personaggi vivi, e non dei burattini da casotto.

E a questo punto, io faccio punto davvero.

Una lacuna nel nostro insegnamento drammatico c'era.... Mentre la Francia ha opere infinite del Dubroca, del Maligny, del Talma, del Diderot, dell' Aubin, del Larive, del Saint-Albine, del Riccoboni, del Ricord, dello Sticotti, del Coquelin, del Fréville, ecc. ecc., l'Italia non ha un solo trattato di recitazione, se ne eccettui le prime nozioni, dirò così, grammaticali del Bon, del Morelli, *I Pensieri* del Franceschi, scritti con tanto amore e con tanto garbo, ma troppo in ristretto forse, e le lezioni del Morrochesi, poco rispondenti certo all'epoca moderna. Non presumo certo di aver colmata la lacuna; ma avrò almeno con questo mio libricciuolo, invogliato altri a far meglio di me.

Lo scopo precipuo, e forse unico, ch'io mi son prefisso, fu di incitare i giovani all' amore e al rispetto di questa, che è la più nobile e forse la men considerata di tutte le arti.

NUOVE SCENE AGGIUNTE

IL PERFETTO AMORE

Dialogo in tre atti di ROBERTO BRACCO

(Remo Sandron, Editore)

Scena I dell'atto I

ELENA, UGO, *il* CAMERIERE, *le* PROFESSORESSE

ELENA (*seduta al pianoforte, suona un brano del « Crepuscolo degli Dei »*).

UGO (*fa capolino dalla prima porta a destra, vede Elena e si avanza. Resta lungamente ad ascoltare. Poi, mormora fra sè*): Per bacco! Wagner a memoria! (*Ascolta ancora. Riflette.*)... Wagnerofila!

ELENA (*accorgendosi di non esser sola, si alza subito*).

UGO (*si dirige verso il pianoforte per incontrarla di fronte*).

ELENA (*deviando bruscamente, lo evita. Siede presso la tavola, piglia fra i giornali un fascicoletto pieno di piccole caricature, e, con disinvoltura, lo sfoglia*).

UGO (*la contempla alle spalle. Si morde il labbro inferiore, e ha un moto di ostinazione intraprendente. Assume un'aria di indifferenza, siede anche lui presso la tavola, e cerca tra i giornali. Con in mano una rivista, ne legge il frontespizio, levando un po' la voce per farsi udire*): « La Rinascenza latina, rivista di scienze, lettere ed arti ». (*Riponendola sulla tavola*) Non mi guarda. (*Pigliandone un'altra*). Vediamo questa. (*Ne legge il frontespizio*): « La donna italiana ». Esce ogni due mesi. (*Commentando*). Esce molto di rado la donna italiana! (*Sottocchi, guarda*

Elena con la speranza di sorprendere un sorriso o un qualunque segno di approvazione o di protesta alla scipita barzelletta).

ELENA (*che tiene a mostrarsi impassibile, ha gli sguardi fissi sul piccolo fascicoletto da lei sfogliato*).

UGO (*lascia cadere sulla tavola quest'altra rivista, e, dopo di aver notato che il fascicolo che ella sfoglia è il « Punch », cerca di nuovo fra i giornali parlando con sé stesso, sempre allo scopo di farsi udire da lei*): È curioso!... In un hôtel così internazionale, manca il « Punch! Peccato!... il « Punch » è il più ameno giornale di caricature italiane che io conosca! (*Poi mostrando di accorgersene adesso*) Ah no, non manca. Lo ha la signora.

ELENA (*getta fra gli altri giornali il fascicoletto e si allontana dalla tavola*).

UGO. ... Io avrei bene potuto aspettare.

ELENA (*come se nessuno le avesse parlato, non ha per lui neppure un cenno. Tocca il bottone del campanello elettrico. Si sdraia in una poltrona*).

UGO. Tuttavia profitterò della cortese abnegazione. (*Si mette a guardare le caricature del « Punch »*).

(*Un cameriere tedesco, biondo-rossastro, compare dalla seconda porta a destra*).

ELENA (*al cameriere*): Un caffè nero.

IL CAMER. *Ja.*

UGO. Un caffè nero anche a me.

IL CAMER. *Ja.*

ELENA. Un caffè nero *espresso.*

IL CAMER. *Ja.*

UGO. *Espresso* anche a me.

IL CAMER. *Ja* (*Via*)

ELENA (*impulsivamente, ha lanciato a Ugo uno sguardo severo*).

UGO (*che ha sorpreso lo sguardo, coglie l'occasione per rivolgerle la parola*). Non c'è da aversela a male, signora. Dopo colazione io mi regalo sempre un caffè nero, come fa quasi tutta l'umanità. E, siccome ella ha avuta la buona idea di ordinarlo *espresso*, io, che mi son ricordato di

aver preso stamane, in questo medesimo hôtel, un caffé non *espresso* che era un veleno, ho adottato la sua buona idea immediatamente. È molto semplice.

ELENA. (*fingendo di non badargli, si alza, e giunge, lenta, al tavolino su cui è il mazzo di carte francesi. Lo prende, mischia le carte. Siede. Comincia a far un solitario: il « solitario di Napoleone »*).

UGO. Nondimeno, le chiedo scusa che io mi sia permesso di non volermi avvelenare una seconda volta.

IL CAM. (*ritorna, portando due servizi di caffè. Ne posa uno sul tavolino dinanzi ad Elena, l'altro sulla tavola dinanzi a Ugo. Indi fa per andare*).

ELENA. (*chiamando*): Cameriere!

IL CAMER. (*si ferma, si volta*). *Bitte?*

ELENA. (*versando il caffè*). Dite al Direttore che voglio mutare di camera. Al primo piano si sta malissimo. È pieno di gente importuna e indiscreta.

IL CAMER. (*serio e corretto col suo duro accento tedesco*). C'è soltanto unico signore qui presente.

UGO. Grazie mille per la delucidazione.

IL CAMER. (*che non ha capito*) *Bitte?...* Prego ripetere a me ancora il comandamento.

UGO. Ma che « comandamento »? Vi ho ringraziato. C'era proprio bisogno d'indicare quale fosse la gente importuna e indiscreta?

IL CAMER. Ah, *ja*. Non era bisogno perchè Signora già sapeva.

UGO. Bravo! Di bene in meglio.

ELENA (*spazientita — al cameriere*): Dunque, avete inteso? Mi farete dare una camera al secondo piano.

IL CAMER. Il secondo tutto preso da una società professoresse americane, i quali sono arrivati pochi momenti avanti a questo giusto momento.

UGO (*con viva compiacenza*): Professoresse americane? Graziosissime! Professoresse di che?

IL CAMER. (*si avvia all'istante, in fretta, verso la porta*).

ELENA. (*irritandosi*). Ma dove andate?!

IL CAMER. *si ferma, si volta*). Signore vuole precisi informazioni sopra le professoresse : io vado a domandare preciso.

UGO. Ve ne dispenso, ve ne dispenso. State attento invece ai... *comandamenti* della signora.

IL CAMER. *Ja.*

ELENA. Se al secondo piano non ci sono più camere, me ne farete dare una al terzo. Oppure al quarto. Oppure al quinto. Oppure in soffitta. Mi sono spiegata?

IL CAMER. *Ja (Non si muove).*

(*Un silenzio*).

ELENA. Ora, potete andare.

IL CAMER. *Ja* (*Esce*).

ELENA (*continua a fare il suo solitario, e, di tanto in tanto, sorseggia il caffè*).

UGO (*ha terminato di bere, e, accende una sigaretta. Poi togliendosela di bocca*). La disturbo con la mia sigaretta?

ELENA (*finge di non udire*).

UGO. No? Grazie! (*Rimette la sigaretta in bocca e, fumando si alza. Gira per la stanza mostrando di andare in sollucchero, e parla con sè stesso*) : Professoresse americane! Oh!... me le figuro queste gaiette professoresse in vacanza! Una frotta di vezzose gazzelle dalla piccola testa eretta, dal piedino irrequieto, dalle caviglie sottili e con negli occhi tutta la schiettezza di una femminilità impavida (*sottolineando*) che sfida gli uomini piuttosto che sfuggirli o guardarli in cagnesco! (*Mutando e fermandosi avanti ad Elena*). Disturbo con la mia voce?

ELENA (*china esageratamente il capo, con l' intenzione di sembrare attentissima al suo solitario*).

UGO. No? Grazie! (*Breve pausa*). *Poi gironzolando di nuovo per la stanza*). D'altronde, è così. Non so pensare senza parlare. Ho l' istinto del monologo. Come la signora, evidentemente, ha quello del solitario. Due istinti che si somigliano, del resto. Io, talvolta, per frenare il monologo che scappa fuori, canticchio, zufolo,... suono il pianoforte. Ma, pensare in silenzio?... Impossibile! (*A Elena*) : Mi trova bizzarro? Mi trova buffo?

ELENA (*non dà nessun segno di risposta*).

UGO. No? Grazie! (*Gironzola ancora, canticchiando, appena col fiato, come assorto, la « Canzone del Premio » dei « Maestri Cantori ». Poi s' interrompe, vigilando i moti di lei*) : « Das Preislied » !... La « Canzone del Premio »!... Per me, la gemma più pura... (*sogguardando Elena*)... del « Sigfrido » !

ELENA (*correggendolo subito in un impulso quasi incosciente*) Dei « Maestri Cantori » !

UGO (*felice di poter finalmente applicar discorso, e dissimulando la sua contentezza*). Scusi tanto, signora! La « Canzone del Premio » è nel « Sigfrido ».

ELENA (*alza le spalle in atto di noncuranza, riunisce le carte, le mescola e comincia un altro solitario*).

UGO. No, sa! Io non mi sbaglio, e stupisco che si sbaglia lei, che conosce Wagner a memoria. Io non sono che un musicista da strapazzo; ma il caso è speciale perchè si tratta di note associate ai ricordi più graditi del mio soggiorno in America. E appunto perciò mi son tornate or ora all'orecchio. L'annunzio delle vispe professoresse mi ha fatto ripensare all' immancabile successo di quelle note. Se in una qualunque sala, in un qualunque *hall* di trattenimento, io toccavo la tastiera di un pianoforte accennando con dolcezza italiana qualche battuta della « Canzone del Premio », mi vedevo a poco a poco circondato di americanine, le quali restavano ad ascoltarmi estasiate, immobili, quasi fossero sospese (*imitandone l'atteggiamento*) in un fluido magnetico. La consueta vivezza scintillante dei loro audaci corpicini, in quella eccezionale immobilità estatica, diventa come un fulgore fisso di luce elettrica intensificata nelle retine delle lampade Walfram. Parevano tanti campioni d'un incantevole tipo di donna costruito nel laboratorio di Edison. Una delizia! Una meraviglia!

ELENA (*questa volta non ha saputo fingere di non udire. A un certo punto ha interrotto il solitario e si é messa ad ascoltare battendo una carta sul margine del tavolino*).

UGO. È persuasa ora che non posso sbagliarmi?

ELENA (*con un sorriso sdegnosetto e canzonatorio, disordinando le carte come per rinunziare al solitario*). Ma lasci andare!

UGO. Vuole onorarmi di una scommessa?

ELENA (*alzandosi severa*) Non faccio scommesse con persone che non mi siano state presentate. (*Passa dal tavolino allo scrittoio, e, in piedi, cava dalla cartella dei foglietti*).

UGO. Dio buono! Non capisco da chi dovrei farmi presentare!

ELENA. Da qualcuno che la conosca bene.

UGO. L'unico qualcuno che mi conosca bene sono io stesso. E se ella non può transigere sul convenzionalismo della presentazione, la servo immantinente.

ELENA (*guardandolo con un'attenzione non molto dissimulata, resta in piedi tenendo le mani indietro, poggiate sulla spalliera della sedia, presso lo scrittoio*).

UGO (*senza interrompersi*). Ho il piacere di presentarle in me il signor Ugo Ginetti, napoletano di nascita e cosmopolita di elezione, uomo degnissimo di stima, con spiccate attitudini di avventuriero e analoga elasticità di temperamento. Lei dice che la qualifica di avventuriero fa a calci con la stimabilità? S'inganna, perchè io non ho parlato che di attitudini. Si possono avere le attitudini del ladro senza essere un ladro. E, anzi, fra tante persone che non rubano, le sole che abbiano incontestabilmente diritto all'ammirazione ed alla stima sono quelle che, volendo, saprebbero rubare. Capirà che tutte quelle altre, che non saprebbero rubare, non hanno nessun merito a non essere dei ladri. Io sono estremamente stimabile, perchè, sfornito, *ab origine*, di mezzi finanziari, ed esposto a tutte le tentazioni del *globe-trotter*, non ho profittato con larghezza delle mie attitudini di avventuriero. Le ho soltanto utilizzate nei confini dell'onestà. Avrei saputo fare al tavolo di gioco, dei..... *giochi* di prestigio; avrei saputo divertire un miliardario per scroccargli i quattrini e la moglie; avrei saputo documentare un falso titolo di marchese per sposarmi... i *titoli* di rendita di una qualche stanca sfruttatrice di vapori transoceanici o di una qualche

stagionata ereditiera di miniere carbonifere; e, invece, mi son limitato a imbrogliare il mondo, facendo in Egitto il professore di letteratura italiana senza aver mai letto un verso di Dante; in Grecia il maestro di scherma senza aver mai conosciuta da vicino una sciabola, a New York e a Filedelfia il pianista... suonando a orecchio. Ho imbrogliato il mondo, non lo nego, ma l'ho imbrogliato così onestamente, e ne ho tratto così poco vantaggio che sono stato spesso assalito dal sospetto che l'imbroglione fosse il mondo e l'imbrogliato io. Tanto imbrogliato, che io sarei ancora un avventuriero al verde se un mio parente superstite non avesse avuto il delicato pensiero di morire dopo di essere stato fedele a due grandi virtù: a quella dell'avarizia e a quella dell'infecondità. Ciò detto, o signora, io ho motivo di credere che ella possa ritenere come perfettamente compiuta la formalità della presentazione.

ELENA. Mi ha favorito addirittura la sua biografia!

UGO. Una presentazione abbondante, ecco. Non ho voluto lesinare.

ELENA. E si è data tutta questa pena per fare una scommessa con me?!

UGO. Si fa una scommessa per guadagnar qualche cosa.

ELENA. Ma è una scommessa inverosimile, una scommessa perduta!

UGO. Da quell'onestissimo avventuriero che mi pregio di essere, l'avverto che *l'imbroglio c'è*.

ELENA. Lei può imbrogliare fin che vuole: con l'imbroglio non le riuscirà certo di fabbricare un Wagner per suo uso e consumo. (*Ridendo un po' e burlandosi di lui*). Via!.., «I Maestri Cantori» senza la «Canzone del Premio»...

UGO (*interrompendo*). È come dire un corpo senz'anima o... un pasticcio di pernici senza pernici.

ELENA. Assolutamente.

UGO. Ma io non ho mai pensata una simile sciocchezza!

ELENA (*con viva meraviglia*). E la scommessa?!

UGO. Un piccolo espediente, signora! il culto wagneriano che

ella professa me lo ha felicemente ispirato affinchè io vincessi quel suo mutismo ostile. Ora, il mio monologo e il suo solitario si sono mutati in dialogo; io parlo con lei, lei parla con me: ciò che avevo stabilito di guadagnare, l'ho guadagnato. Come vede, l'imbroglio c'era.

ELENA (*allontanandosi un po' dallo scrittoio per allontanarsi da lui*). Molto furbo!

UGO. Sì, non c'è male: abbastanza.

. . . . . .

. . . . . .

IL PICCOLO SANTO

Dramma in cinque atti di ROBERTO BRACCO

(Remo Sandron — Editore).

Scena VI dell'atto II

DON FIORENZO *e* ANNITA

DON FIOR. (*contenendo, nell'entrare, la vivissima velocità del passo*). Eccomi a lei, signorina...

ANN. (*si alza, inchinandosi umilmente*).

DON FIOR. No... Resti comoda, resti comoda... Sederò anch'io... (*Mette una mano sulla spalliera di una sedia. La presenza di Annita gli ha rinnovata, molto più profondamente, l'impressione che provò quando la vide fra la folla dei suoi poverelli. Insiste ancora perchè ella risegga*). Mi faccia il favore... (*Appena Annita acconsente, egli si lascia cadere sulla sedia, a cui si è appoggiato*). Questa visita, signorina, se non mi sbaglio, è una visita procrastinata di circa un mese.

ANN. Sì, reverendo. Quel giorno il suo congedo mi scoraggiò.

DON FIOR. (*osservandola e scrutandola con intensità*). Era un congedo momentaneo...

ANN. A me parve addirittura... d'essere scacciata. E non so davvero come oggi io sia riuscita a vincere il mio scoraggiamento.

DON FIOR. Fui frainteso. Lei capitò in una giornata eccezionale. Non potetti darle udienza, ma le dissi, ricordo bene: «la mia porta è sempre aperta». E guardi: (*indicando la porta*) non era una frase. Un sacerdote, specie in un villaggio, deve, nei limiti del possibile, togliere di mezzo tutti quegli ostacoli che possono... far ritardare coloro che sentono la necessità di rivolgersi a lui. Una porta chiusa non cessa di essere un ostacolo nemmeno quando ci sia una mano pronta ad aprirla, giacchè, in ogni caso, è un divieto che bisogna mutare in consenso. Il divieto di entrare nella mia casa non c'è .. per nessuno.

ANN. (*ascolta compunta e raccolta*).

DON FIOR. Deploro, comunque, di aver contribuito, benchè senza volerlo, all'equivoco che l'ha trattenuto finora.

ANN. Il torto è mio. Non avrei dovuto ritardare.

DON FIOR. Voglio credere... che il ritardo non le abbia troppo nociuto.

ANN. Nociuto, no; ma in questo lungo mese...

DON FIOR. Parli... Parli liberamente, signorina!

ANN. ...è stato anche più triste, è stato anche più pauroso del solito il mio vagabondaggio

DON FIOR. (*intento a udire ogni più intima vibrazione della voce di lei*). Più pauroso del solito?!... Evidentemente, il suo vagabondaggio non è che una agitazione, una inquietitudine del suo spirito smarrito. .

ANN. Sì.

DON FIOR. Una inquietitudine che arriva fino alla paura?!

ANN. Sì.

DON FIOR. Ma.. perchè?... Perchè?... Si spieghi...

ANN. Se si cammina nel buio... senza nessuna guida.

DON FIOR. (*cercando d' indovinarla, di definirla*). Lei teme ciò che non vede...

ANN. Sì.

DON FIOR. Teme l' ignoto.

ANN. Sì.

DON FIOR. Il che significa che lei non è sorretta dalla fede religiosa. Non sarebbe forse questa, signorina, la causa vera del suo panico?

ANN. Non credo.

DON FIOR. Soltanto chi manca di fede religiosa può aver paura dell' ignoto, che è poi, in altri termini, quello che minacciosamente si nasconde nella realtà della morte.

ANN. (*con una improvvisa agitazione*). Ma di quello che si nasconde nella realtà della morte io non ho paura! Io ho paura di quello che si nasconde nella realtà della vita.

DON FIOR. (*sorpreso, la guarda, acuendo sempre più la sua osservazione*). Lei, signorina, distingue due cose che, per noi cristiani, ne costituiscono *una sola* nell'unica aspirazione della salvezza dello spirito. Dai pericoli della vita che passa, noi siamo preservati e difesi appunto dalla stessa luce divina che rischiara l'eterna vita futura. Il suo istinto, del resto, glie lo ha già detto, visto che lei si reca a chiedere il consiglio di un sacerdote.

ANN. Io chiedo a lei..... più che il suo consiglio..... la sua protezione.

DON FIOR. La chiede a me, suppongo, come la chiederebbe a chiunque porta non indegnamente quest'abito.

ANN. No.

DON FIOR. .....Non capisco.....

ANN. . ...Quando lei mi scorse, inaspettata, fra i suoi poverelli, io, naturalmente,.... non le potetti dire la verità.

DON FIOR. Mi accennò di essere venuta quassù per una ordinazione dei suoi medici.

ANN. I medici avevano creduto opportuno di consigliarmi un'aria piuttosto elevata e un soggiorno tranquillo, ma la scelta del luogo l'avevo fatta io.

DON FIOR. (*si sorveglia con ferma volontà per non lasciar trapelar la sua crescente emozione*).

ANN. Ero ben certa di trovare quassù chi avrebbe saputo proteggermi.

DON FIOR. Non avrà avuto la ingenuità — mi scusi l'espres-

sione un po' aspra — di lasciarsi attrarre dalle stolte fantasticaggini popolari.

ANN. Che pensa?!

DON FIOR. E allora, qual è l'origine di una così strana certezza.

ANN. A me è stata messa nell'anima..... da mia madre.

DON FIOR. (*in un trasalimento che lo domina e lo trasforma*). Voi, dunque, siete Annita?!... Ma sì!... Voi siete Annita! Siete Annita! Siete la bimba di cui ho carezzata la testolina d'angelo sulla spalla della mamma tenerissima!.... Io mi ostinavo a dubitarne, mi ostinavo a non crederci, ma pure l'avevo udito... l'avevo veduto... perchè della mamma voi avete la voce, voi avete la fisonomia; tutta la sua fisonomia avete, appena mutata..... come l'avrebbe potuta mutare un pittore interpretandola a modo suo... (*frenandosi, padroneggiandosi*). Oh, io l'ho conosciuta la mamma! .. L'ho conosciuta... molto tempo fa. Poi... non ci siamo più incontrati; ma .. me ne ricordo bene. Come potrei non ricordarmene? Fummo, per più di un anno, buoni amici. E comprendo che anche ella possa talvolta essersi ricordata di me. Ciò che non mi spiego ancora è che vi abbia designata la mia povera persona come una specie di rifugio; ciò che non mi spiego ancora è la vostra ansia di cercarmi... la vostra ansiosa richiesta di protezione... (*assalito da cento timori diversi...*) perchè la circostanza che vi tiene lontana dai vostri genitori è senza dubbio temporanea, è senza dubbio passeggiera...

ANN. Mio padre abbandonò la casa quando io ero adolescente, per andare non so dove... non so con chi... e mi ha dimenticata. La mamma... è morta. (*si copre con le palme delle mani gli occhi, che aspettavano di poter piangere*).

DON FIOR. (*Sente il colpo nel centro del cuore: sente dissolversi. Ma gradatamente si costringe a un contegno insospettabile. Pare che s' impietrisca: e il pianto che gli è vietato traspare come un' onda interiore di lagrime dal volto diafano e immoto*).

Un lungo silenzio.

ANN. Proferì il nome vostro, che io non avevo udito mai nè da lei nè da altri, qualche momento prima di morire Mi raccomandò di non rivolgermi che a voi se un giorno io mi fossi sentita troppo sola e avessi avuto bisogno di un appoggio... Era il delirio dell'agonia, ma le poche parole con cui mi fece questa raccomandazione uscirono limpidamente dalla sua bocca che quasi sorrideva... « È un santo uomo » — mi disse ella in ultimo — vedrai che non si rifiuterà di aiutarti ». E, dicendo così, aveva lei il viso di una santa. Com'era bella! *(Piange ancora. Poi, un po' più serena:)* Per circa tre anni ho aspettato inutilmente che la necessità m'insegnasse il modo di bastare a me stessa. Non mi mancavano i mezzi di sussistenza perchè la mamma ci aveva, alla meglio, provveduto; ma dentro di me non ho trovato nulla di ciò che serve per essere libera, per essere forte. Ero vissuta del suo respiro..... E quando il suo respiro mi fu tolto, io non sono stata che una cosa inerte, un fragile oggetto qualunque gettato sul lastrico di una strada per la quale tanta gente, tanta gente passava! Se uno di quei passanti avesse abbassata la mano in atto di raccogliermi, io non avrei saputo prevedere, né avrei saputo domandargli che ne volesse fare di me,... e forse,... mi serei anche lasciata prendere.

DON FIOR. *(cercando le parole e misurandole in una pavida tensione di pensiero)*. La povera moribonda non poteva avere nessuna ragione per chiamare me in vostro soccorso; ma... nel vaneggiamento delle agonie... parla spesso una volontà superiore a tutte le ragioni umane. A questa volontà io obbedisco. Eravate vissuta del respiro di vostra madre, che fu... una donna sublime...: possa io riuscire a serbarvi sempre degna di vivere della sua memoria. *(Si accorge di non resistere più. Tace temendo di tradirsi).*

Si ode giungere dalle scale lo zufolio di Giulio: sempre lo stesso motivo, ritmato questa volta con dolcezza triste. Lo zufolio si avvicina. Egli attraversa con andatura pigra il pianerottolo, gettando lo sguardo nella camera e continua a salire zufolando.

Don Fior. (*ripigliando lena, si alza, affinchè il colloquio non si prolunghi*)... E, per oggi, abbiamo detto abbastanza... Non é già che anche oggi, io mi permetta di congedarvi, ma vi chiedo bensì licenza di ritirarmi... Ho una specie di stanchezza qui, (*si tocca l'occipite*) che esige un po' di riposo...

Ann. (*alzandosi con mite premura*). Ve ne prego.

Don Fior. Da domani, voi potrete contare sulla mia affettuosa assistenza..... Preferiremo il raccoglimento della chiesa, dove... l'ausilio della sicura serenità... mi rende meno perplesso nel compiere i miei doveri.

Ann. Come vorrete.

Don Fior. E siate tranquilla, ora.

Ann. Sono tranquilla.

Don Fior. A domani, Annita.

Ann. A domani. (*Resta lì, incapace di allontanarsi, invasa da una convinta devozione come innazi a un altare*).

Don Fior. (*ancora raffrenandosi ma con l'urgenza di nascondersi, va alla porta della stanza accanto, l'apre subito pur cercando di moderare la fretta, e poichè sta già per essere preso da un capogiro, si precipita dentro e richiude*).

Ann. (*lo ha seguito con gli occhi devotamente pietosi, e, adesso, in un atteggiamento di mestizia calma e soave, si avvia lenta verso il fondo. Sulla soglia si ferma, quasi non volesse uscire. Sporge il capo. Guarda giù per le scale non vede nessuno. Prosegue.*

(*Appena ella é uscita, torna a risuonare, fiocamente, l'invariato zufolio di Giulio. Quelle note insistono, insistono, fioche e monotone, nel silenzio che incombe*).

BUFERE

Dramma in tre atti di SABATINO LOPEZ

Scena V dell'atto I

CORA *e* ANTONICU

CORA (*entrando*). Professore! Entro nel tempio o nello scannatoio?

ANT. Nel tempio. Lo scannatoio é dietro la tenda. E non è uno scannatoio. A casa non opero. C'è un letto per una prima visita al cliente. C'è qualche novità?

CORA. Nessuna. Parnel sta bene, tanto è vero che è di pessimo umore. È un lusso che non si permetteva da un pezzo. Sono venuta io a pagare .. con la speranza di una riduzione. Si può ridurre?

ANT. Mi dispiace... No.

CORA. Se è così non spiace a voi, spiace a me. Tutte 500! Prezzi fissi come nei grandi magazzini. Ecco qui (*gli consegna la busta*). Con una signora vi credevo più discreto.

ANT. Non ci sono due prezzi: uno per uomo l'altro per signora.

CORA. Potevo rimanere a casa e mandare un altro: era lo stesso (*Antonicu accenna leggermente di sì*). Non siete gentile.

ANT. Salvo il piacere di vedervi, era lo stesso.

CORA. Ah! ecco.

ANT. Del resto la gentilezza non entra nei miei doveri professionali.

CORA. Fortunato voi! Io oltre il resto devo essere anche gentile col pubblico. Lassù sono tutta un sorriso. Mi avete vista sul trapezio?

ANT. No.

CORA. Peccato, perchè sono ben fatta. Si può dire che non

ho altro obbligo che quello. Sono poco più di una comparsa, su in alto. Ma il mio mestiere in fondo mi piace.

ANT. Meglio così.

CORA. (*indicando la busta*). Non contate?

ANT. (*sorridendo*) Non si usa.

CORA. Capisco. Si fa dopo che è andato via il cliente... Ma in tempo a richiamarlo se è sulle scale.

ANT. Volete il saldo?

CORA. No. Non uso io. — Il mio mestiere mi piace, ma mi piacerebbe più il vostro.

ANT. Se foste uomo, s' intende.

CORA. No, anche essendo donna. Il chirurgo è un poco un Dio in terra: chi più lo bestemmia, più ci crede. È un bel mestiere.

ANT. È un pezzo che lo pensate?

CORA. Da oggi, da ora. E probabilmente per oggi soltanto. Si pensa come si mangia: per oggi. Voi pensate anche per domani? (*Antonicu fa un gesto come per dire di sì*). Già, fa parte del vostro mestiere, pensare. Pensare e tagliare. Io sarei più per tagliare.

ANT. Siete sanguinaria.

CORA. Tanto è vero che vorrei vedere. Si può?

ANT. Che cosa?

CORA. Vedere una operazione chirurgica?

ANT. Non si può.

CORA. Nemmeno in clinica?

ANT. In clinica le porte sono aperte a tutti. Ma non ci ho visto mai una signora. Sarebbe una cosa nuova.

CORA. Tanto meglio. Verrò in clinica. Lavorate domani?

ANT. Sì, per dire come dite voi: *lavoro* domani alle dieci. Ma a quale scopo volete venire?

CORA. Per vedere. Nemmeno vostra moglie — voi avete moglie, è vero?.. — è mai venuta in clinica?

ANT. No, mai.

CORA. Come ha fatto? Vostra moglie, scusate, non vi ama abbastanza.

ANT. (*sorridendo*). Ah, no?

CORA. No, perchè non ha la smania di conoscervi. Il vostro mestiere non la interessa. Vi conosce soltanto come marito, come amante, se l'amate.

ANT. Mi basta.

CORA. Sì? Se io fossi voi, a me non basterebbe. Un artista bisogna conoscerlo anche come artista. Voi siete un grande operatore: siete un artista.

ANT. Grazie.

CORA. Prego. *Dicono*, che siete un artista, e anche per questo voglio venire domani. A Pernel non avete messo che dei bendaggi... Non è una operazione, quella. O almeno è poco.

ANT. (*sorridendo e concedendo*). Niente.

CORA. Diciamo poco. Pernel ora cammina, ma io non so se cammini perchè voi l'avete curato, o malgrado voi l'abbiate curato. A ogni modo concedo: siete un grande operatore. Che ne sa vostra moglie? Glielo hanno detto, come lo hanno detto a me. Almeno la ingannate?

ANT. Io no.

CORA. Strano.

ANT. Niente strano. È mia moglie. E quando lavoro, tutto il resto non m' interessa, non lo so, non lo vedo.

CORA. Anch' io... quando lavoro. Sul trapezio, vi assicuro, non penso che alla mia pelle. Ma poi... scendo.

ANT. Io... non scendo. Oppure scendo con mia moglie.

CORA. (*semplice*). È una donna fortunata. Perchè siete anche un bell'uomo.

ANT. Prego.

CORA. La verità. La nota è già pagata e non aspetto riduzioni sul prezzo. Vuol venire anche Parnel in clinica: così lo vedrete.

ANT. Vi pare un così bello spettacolo?

CORA (*sorridendo appena*). Non sappiamo. Non si è visto.

ANT. Parnel dovrebbe starsene qualche altro giorno in casa, glie l' ho detto. E per un mese ancora astenersi da qualsiasi fatica, da ogni movimento che produca uno sforzo.

CORA Sicchè, anche dal battermi? Sarà difficile.

ANT. (*ora sempre più s' interessa*) Come? Parnel vi batte?

CORA. Sì.

ANT. (*stupito*). E voi?

CORA. Io?... Le piglio.

ANT. Senza ribellarvi? Ma perchè vi batte?

CORA. Perchè.... non è mio fratello. Per il manifesto siamo *brothers* — in realtà, nella vita siamo *loveres*. Io, ogni tanto gli scappo e lui mi batte. Fa bene a tutti due.

ANT. Ah! sì? E da quanto tempo dura questa storia?

CORA. Dacchè ci conosciamo. Da tre anni.

ANT. Bisognerebbe che almeno uno dei due si decidesse a finirla.

CORA. Perchè? ognuno ha il suo capriccio.

ANT. Vuol dire che vi piace esser battuta.

CORA. No; mi piace ingannarlo.

ANT. E non vi sarà difficile trovare il complice.. Con quelli occhi lì, chi sa quante vittime avrete fatto.

CORA. Certo, meno di voi, che siete chirurgo.

ANT. Io? Fin qui, grazie al cielo, sotto il coltello non mi è morto nessuno.

CORA. Sotto il coltello... nemmeno a me. Dopo, non me ne curo.

ANT. Siete un bel tipo.

CORA. Io vi ho detto: — Siete un bell'uomo. — No, non sono un bel tipo. Forse sono un tipo (*si alza per andarsene*). Professore, *au revoir*. A domani alle dieci.

ANT. Non ci potreste rinunziare? Mi mettete la rivoluzione in scuola. Gli studenti invece di guardare l' operatore, guarderanno voi. E io farei lo stesso.

CORA. Siete anche galante? — Non mi volete? Non verrò. (*sarcastica*). Dal momento che siete commosso rinunzio. Lo faccio nell'interesse del disgraziato che dovreste operare davanti a me. Se vi trema il bisturì nelle mani...

ANT. Non credo che tremerebbe.

CORA. (*lo fissa*). Chissà! Se mi ci mettessi d'impegno.

ANT. Mettetevi. Venite pure domani.

CORA. E quell' altro che starebbe sotto? Non vi guarderei

per compassione di quell'infelice. Sono un poco perfida. Ma l'incognito mi è sacro. — A che ora terminate la lezione?

ANT. Alle undici. Perchè?

CORA. Non si domanda.

ANT. Sapete dov'è la clinica?

CORA. Mi farò insegnare. Discorreremo... O avete paura di vostra moglie?

ANT. Paura di nessuno.

CORA. Siete molto orgoglioso — (*avviatasi torna indietro*) — Professore, tagliatevi quel ciuffo. Vi sta male (*e se ne va*).

Scena VI dell'atto II.

PARNEL *e* ANTONICU.

PAR. (*un po' confuso ma energico*). Professore, son io.

ANT. Lo so che siete voi. Ma io sono occupatissimo: non ho tempo da badare a voi. Se è cosa di premura, veramente, dite; se no tornerete un altro giorno. A ogni modo, fate presto.

PAR. Sì signor Professore. Io farò presto. Ma dipende anche da Lei.

ANT. Da quanto tempo siete tornato?

PAR. Io?... Non sono mai partito.

ANT. (*sorpreso*). Come, non siete ..? Mi è stato detto diversamente.

PAR. Le hanno detto il falso, signor professore. Dal giorno che caddi e che lei mi curò, non mi sono più mosso da Palermo. Come mi trova adesso? Bene, vero? Fin troppo bene, per il mio mestiere: fin troppo. Ma l'esercizio snellisce. Lei poi mi conobbe in un brutto periodo. Soffrivo dolori atroci, professore, da augurarsi soltanto al più mortale nemico. Io sacramentavo e dicevo: — O non potevano capitare a Fontani invece che a me? Farabutto, sa, quello... Lei lo ha visto, che fingeva di assistermi. Falso inglese, falso acrobata, tutto falso... Ora la gamba

va bene (*la muove, quasi la mostra*). Mi dà qualche trafittura ogni tanto, quando fa nuvolo... ma posso dire che va bene.

ANT. (*come per congedarlo*). Tanto piacere. Siete venuto per questo?

PAR. (*fermandolo quasi col gesto*). No, professore, per altro. Abbia un po' di pazienza.—Io sto bene .. ma non lavoro.

ANT. Non trovate scritture?

PAR. (*subito*). Ne ho quante ne voglio. Guardi anche qui, (*trae delle carte*). Sono due proposte eccellenti. Paga alta, denari sicuri, programma di prim'ordine, numero centrale... Nel mio genere pochi mi stanno alla pari. In altri tempi ho lavorato al Circo Imperiale di Pietroburgo alla presenza del Sovrano: gli italiani sono i primi acrobati del mondo.

ANT. Venite al fatto. Scritture ne avete quante ne volete, ma non lavorate.

PAR. Già. Perchè qui a Palermo, almeno per il momento, non c'è niente da fare. Dovrei andar lontano, e di andar lontano non mi sento. Ho le mie buone ragioni per restar qui. Ora ci siamo al fatto. Comincia a capire?

ANT. Capisco questo: che finirete i pochi risparmi che avete fatto, se pure non ve li siete già finiti.

PAR. Ecco: già mangiati, signor professore. L'ultimo pezzo da venti franchi in tasca... e poi piazza pulita (*deciso*). E per questo sono venuto da Lei.

ANT. (*aggrottando le ciglia*). Perchè voi vorreste partire.

PAR. (*affermando*). Già.

ANT. E i denari non vi bastano. Quanto ci vuole?

PAR. (*sorridendo*). No, grazie. Non mi ha capito... Ossia, non mi son fatto capire. Per bontà loro, gli impresari, *a me* farebbero anche degli anticipi. Me li mandano per telegrafo se voglio. Ma *solo* non parto. Mi spiego? (*Antonicu comincia a sospettare e si scuote*). Sì, mi pare di sì.

ANT. Non capisco.

PAR. Mi ci vuole la Cora, ecco. Ora ha capito.

ANT. Non intendo.

PAR. Sì, signor professore, che intende. Altrochè. Io *so*. Vuol vedere se so! Via Macqueda 73 (*come innamorato geloso*). Lei ci va ogni sera dopo le nove, e viene via un'ora dopo. L'ho visto io con questi occhi.

ANT. Da quanto tempo avete cambiato mestiere?

PAR. Lei vuol dire che faccio la spia? No, professore. Mestiere no: non ci ho guadagnato nulla, non ci guadagno nulla. Io voglio tornare al mio dei mestieri, e dipende da Lei. La Cora sì che ha cambiato mestiere. Lavorava... facesse quel che voleva poi, lavorava. Se lo guadagnava il suo pane. Ora no. Se lo guadagna in altro modo... vergognoso. E Lei, professore, lo sa, perchè è proprio Lei che paga.

ANT. Voi siete ubriaco di buona mattina.

PAR. Dica pure, signor professore. Lei sa che non è vero, ma se le serve di sfogo, dica. Tanto! sono venuto preparato a tutto: le parole grosse non mi spaventano. Non mi farebbero paura le busse, figuriamoci le parole! Ne ho sentite tante. Da ragazzo mi torturavano per darmi poi una crosta di pane; più grandino rischiavo già l'osso del collo sul trapezio, e per le poche lire che prendevo in fondo al mese mi davan di ladro. Loro — quelli che mi pagavan in platea a guardare! io su che non so come son vivo! mi dissanguavano come mignatte, non facevano nulla salvo che girare il mondo con me, e mi davan del ladro! Dunque le parole non mi spaventavano. Io *voglio* la Cora, ecco. Senza lei io non son più buono a nulla. Me n'ero cercata un'altra, non mi serve. Mi ci vuole quella lì. C'eravamo combinati negli esercizi; mi capiva, la capivo; mi guardava di giù e io guardavo lei... Il rischio era più mio che suo... lei mi dava la roba e poco più. Non vuol dire: un'altra non mi serve: sono avvezzo con lei. Meglio per tutti che quella lì torni al suo mestiere: per la Cora, per me, per Lei, signor professore. La lasci venir via, le dica Lei di venire, la scacci... come vuole. Purchè se ne venga. Ecco. Che cosa mi risponde?

ANT. Vi ho già risposto. Che siete ubriaco, o che il sangue vi ha dato alla testa.

PAR. Eh! no. Così non si risponde. Io voglio la mia donna.

ANT. La *vostra?*

PAR. La mia.

ANT. L'avete sposata?

PAR. (*quasi vergognoso*). No, perchè non ha voluto (*alzando il tono*). Non l'ho sposata... ma siamo stati come marito e moglie tre anni. M'ingannava? eh! lo so... è nata con quell'istinto... La battevo... tornava con me. Era un brutto vivere, ma si viveva. Lei in fondo pareva contenta, io ero rassegnato. Eh! ognuno porta in giro la sua disgrazia o la sua vergogna. Ma così, no: io non vivo più, se non ho quella donna non vivo più. Non paghi più, mi seguirà. — Che cosa mi risponde?

ANT. Che quella è la porta.

PAR. Non mi sa dire altro?

ANT. Altro.

PAR. (*sbuffa, gli volge le spalle, poi torna a lui*). Fa male, professore: fa male. Io parlavo anche per lei. Noi..., artisti da circo abbiamo la pelle dura noi: per tutto, professore. Ma lei, professore, no. Loro nati signori, no. Lei... vede... perchè mi fa dire certe cose? Lei si avvilisce, si disonora, guardi (*Antonicu balza in piedi furioso*). Sì, sì, mi lasci dire. *Guardi me*: mi pensi... Ci vede a fronte? Un professore e un acrobata... No, no, no. Quella lí — me l'immagino — quando si mette in mente una cosa ci riesce... Gli uomini davanti ad una gonnella, tutti deboli, tutti vili; scienziati come lei, ignoranti come me... tutti uguali... Ma è una di quelle che un uomo come lei al più prende una volta per levarsi un capriccio, e poi basta. Io son capitato male, ma lei peggio: abbiamo tutti e due messo il piede nel fango, ma Lei poteva pulirsi le scarpe, Lei. Capisce, professore? (*tra i denti*). Io quando m'ingannava, *io* la battevo: *Lei* non è uomo da batterla. Sopportare e tacere, è più vergognoso. E Lei dovrà tacere.

ANT. Andatevene o vi ammazzo!

PAR. No, professore: Lei non ammazza nessuno (*afferrandolo e scuotendolo*). Quella lì... anche adesso .. certe notti... viene con me... E io .. la perdono... la picchio... e la prendo... Perchè sono un disgraziato che non me la posso levare di testa .. vuole le prove?

ANT. (*urlando*). Un ricatto. Voi mi fate un ricatto. Quanto chiedete per il vostro ricatto?

PAR. (*sarcastico*). Niente professore. Ecco qui (*butta fuori le lettere*). Gratis. Servizio per servizio. Lei mi ha curato la gamba. Gratis, professore, gratis (*si avvia per uscire*).

L'UNICA SCUSA.

Scena di GIANNINO ANTONA-TRAVERSI.

EMILIA *e* ROBERTO.

EM. (*abbandonata con tutta la persona su di una seggiola a sdraio, nel suo elegante salottino, è come nella fissità di un pensiero, che la turba profondamente. Dopo qualche istante, tolta di tasca una lettera, la scorre, come se l'avesse già letta e riletta, e le si accentua sul viso un'espressione più viva di dolore e di dispetto. Nell' udir poi dal di fuori la voce di Roberto, ripone rapidamente la lettera in tasca; prende un libro da un tavolinetto vicino, e apertolo a caso, finge di leggere facendo un grande sforzo per contenersi*).

ROB. (*entra, con affettata effusione di sentimento*). Eccomi qui... Se tu sapessi come ero impaziente di rivederti!

EM. (*tace fingendosi assorta nella lettura*).

ROB. (*avvicinandosi a lei con meraviglia*). Emilia?... Non mi saluti nemmeno?

EM. (*senza volgersi*). Buona sera!

Rob. E non altro?... Così mi ricevi, dopo tre giorni di assenza?

Em. (*c. s.*). Non ho voglia di discorrere!

Rob. Discorrerò io... Ho tante cose da raccontarti.

Em. Questo romanzo mi attrae di più.

Rob. (*si china, per leggere il titolo del libro*). « Le baiser »... Mettiamolo subito in atto... e sarà più attraente ancora... (*è per baciare Emilia*)

Em. (*schermendosi, energica*). Lasciami!.. Non è il momento!

Rob. (*con un sospiro*). Ho capito!... Di fuori, piove a dirotto.. e qui dentro minaccia un temporale... Converrà aspettare che passi.

Em. (*ironica*). Aspetta pure!

Rob. Non è il primo... nè sarà l'ultimo... Ci vuol pazienza!... (*va a una tavola, prende un periodico illustrato e lo sfoglia distrattamente; ma di tanto in tanto volge lo sguardo verso Emilia, sperando ch'ella pure si volti e traspare in lui una certa preoccupazione, perchè sa di essere in fallo e presente quello che dovrà accadere. Dopo una lunga pausa*). La contessa Mauri ti saluta.. L'ho incontrata in via Mazzoni... con Gino del Colle, naturalmente!... A proposito, senti la nuova storiella, che corre sul fatto loro a Milano.

Em. Non mi preme!

Rob. Ti metterà di buon umore... Devi sapere che Gino del Colle ha ceduto la sua saura alla contessa Mauri... e devi anche sapere che Gino, con la sua saura, andava tutti i giorni da Merate a Monza... dove villeggia la bella Nerina, che egli tratta in partita doppia con la contessa... Ebbene, l'altro giorno, la contessa volle provare la saura... e scelse proprio la strada verso Monza.. A un certo punto, la cavalla, imbizzarrita, le prese la mano... e sai dove andò a fermarsi... spinta dalla abitudine?... Alla villa della Nerina!... Il cancello del giardino era aperto... e la contessa, davanti alla scuderia, si trovò a faccia a faccia con la rivale... che riconobbe subito le due be-

stioline, diciamole così: la saura... e la bruna!... Non ti pare graziosissima?... (*ride forzatamente*).

Em. (*tace, come continuando a leggere*).

Rob. (*torce la bocca, come a dire: « Non va! » — Dopo una pausa*). Ah! mi scordavo di dirti che, ieri sera, al Club, ho trovato Ugo d'Avila... e l'ho invitato a colazione per domani.

Em. (*imperiosa*). Telegrafagli che si risparmi l'incomodo.

Rob. (*cercando di volgere la cosa in ischerzo*). A quest'ora?.. L'ufficio è chiuso!

Em. Ebbene, riceverai tu, domani, il tuo amico!

Rob. Non sarà un grande divertimento per lui!... (*rimane qualche istante ancora silenzioso e sopra pensiero; poi, risoluto ad affrontare la burrasca, facendosi animo, si riavvicina a Emilia, con dolcezza*). Senti, Emilia!... Io conosco da un pezzo la causa dei tuoi malumori... e li ho tollerati sempre, perchè so che in fondo, provengono da un sentimento buono, affettuoso... Oggi però sei sgarbata.

Em. Lasciami tranquilla, ti prego!

Rob. Insomma, non mi piace di vederti con codesto muso... preferisco una delle tue solite sfuriate... siano pure irragionevoli!.. Dimmi subito che cosa hai contro di me... Mi potrò giustificare... come sempre... e sarà finita.

Em. (*si alza di scatto: alla tranquillità simulata segue in lei una forte eccitazione, come sentendo il bisogno di togliersi un gran peso di dosso, dopo lo sforzo soverchio per contenersi*). Finita, sì... ma non come tu speri!... Dove sei stato, ieri l'altro?

Rob. (*cercando di dissimulare il suo impaccio*). A Milano!

Em. Bugiardo!

Rob. Se ho incontrato la contessa Mauri .. se ho invitato Ugo d'Avila!... Potrai domandarne a loro stessi... se a me non vuoi prestar fede.

Em. Sarai stato, ieri e oggi, a Milano... ma ieri l'altro?

Rob. (*c. s.*). Sempre a Milano... per quell'affare, col mio ragioniere!

Em. A Pallanza sei stato!... A « Villa Livia! »

Rob. (*turbatissimo*). Tu sogni!

Em. (*con aria sicura*). Ne ho la prova!

Rob. (*rimane male*).

Em. Negalo, se puoi!

Rob. (*dopo una pausa rassegnato*). Ebbene, no... non lo nego!... È vero: sono stato a « Villa Livia », ieri l'altro.

Em. (*ironica*). Adesso so dov'è il tuo ragioniere... che ti spedisce i famosi dispacci!

Rob. Ma tu ne sei la causa!... Sei una benedetta donna, così sospettosa, che bisogna mentire per forza! A dirti la verità sono certo di non essere creduto... Chi sa che cosa avresti fantasticato! E io ti voglio troppo bene da non risparmiarti, con qualche nuovo sospetto, un dispiacere inutile.

Em. E che cosa sei andato a fare a « Villa Livia? »

Rob. (*confuso*) Delmari aveva bisogno urgente di vedermi...

Em. (*pronta*), Perchè?.. Via, subito... non ci pensare!

Rob. (*dopo una pausa per cavarsela*). Tu chiedi un po' troppo, adesso! Vi sono tra amici cose tanto gravi... che non si possono confidar a chicchessia.

Em. Bugiardo!... Bugiardo!

Rob. (*con ostentata dignità*). Emilia!

Em. Sì, bugiardo!... Ieri l'altro, il conte Delmari non era a Pallanza.

Rob. (*più confuso ancora*). Ma lasciami dire!... Ci andai perchè credevo che ci fosse.

Em. (*incalzando*). Bugia sopra bugia!... Tu sapevi benissimo che egli non c'era... e per questo sei corso da Livia... E tutta la giornata siete rimasti insieme... soli!

Rob. Appunto perchè sola, la contessa desiderava un po' di compagnia... Ha voluto anche trattenermi a pranzo... Avrei dovuto ricusare, amici come siamo?

Em. (*ironica*). A lei... a lei tu non potevi ricusare nulla... a quella...

Rob. (*interrompendo con aria affettata di rimprovero*). Emilia!.. Tu non hai nè ragione nè diritto di offendere Livia... la contessa Livia.

Em. Via, chiamala pure Livia, semplicemente... com' ella ti chiama Roberto, senz'altro.

Rob. Ma che sei pazza!

Em. (*eccitatissima*). Guarda, se non ti chiama così!... (*togliendo di tasca la lettera*). É una lettera di lei arrivata questa mattina... Ho voluto soltanto vedere sino a qual punto giungessero le tue menzogne... Adesso, basta, basta!

Rob. (*ha preso la lettera dalle mani di Emilia e la scorre, allibendo*).

Em. (*c. s.*) Ha sentito il bisogno di scriverti... subito dopo... per dirti che ti adora... e che sospira di rivederti al più presto!... Anche sabato suo marito sarà assente... Vi potrai tornare, senza timore!

Rob. (*ha terminato di leggere la lettera — assumendo un'aria quasi tragica*). E tu osi violare il segreto della mia corrispondenza?

Em. Colpa tua, tua!... Neghi sempre!... Volevo una prova sicura... Era tempo!

Rob. (*c. s.*) Non mi sarei mai aspettata da te una simile indelicatezza!... Una signora, che sente la propria dignità, non discende a certe indagini... come una femminuccia qualunque!

Em. Non ci sono né femminucce, nè grandi dame, in certi momenti.

Rob. Ma l'affetto del proprio marito si conserva con la fiducia e con la stima... e non con una sciocca gelosia...

Em. (*tristemente*). E me ne fai anche un rimprovero?

Rob. Io ti rimprovero, e fortemente, di avermi costretto a confessare... ciò ch'era mio dovere di gentiluomo di tacere... Certe cose, pur troppo! accadono... ma occorre che i due complici soli le sappiano!... (*dopo una pausa, come per scandagliar Emilia*). E che ci hai guadagnato?

Em. (*senza intenzione*) Di farla finita!... Domani, me ne vado!

Rob. Siamo alle solite!

Em. (*c. s.*). Vedrai se non torno dalla mamma!

Rob. Se hai desiderio di rivedere tua madre, scrivile, invece,

di venire qui... Sai bene che, per farti piacere, io sono pronto... a tutto!

EM. Non scherzare, ti prego!

ROB. (*per intimorir Emilia*). Vuoi prendere la cosa sul serio?... Ebbene fa' quello che credi!

EM. Ma ne diró a tutti la vera ragione, sai!

ROB. (*scattando*). Nemmeno per sogno! tu non aprirai bocca... Bada: si tratta dell'onore di una signora!

EM. Ah! ti preme l'onore di lei?... Ma la mia pace, la mia felicità, no... nè punto nè poco!... Che io soffra, che te ne importa?

ROB. (*con ingenua serenità*). Se avessi potuto supporre che tu l'avresti saputo!

EM. Bravo!... Volevate continuare a tradirmi in segreto?

ROB. No, Emilia!... È stata una prontezza instintiva... senza seguito... la prima e l'ultima, te lo giuro!... Anzi, non andrò più da lei, nè in campagna nè in città!... Oramai è anche un riguardo che devo... a suo marito!

EM. (*dopo una pausa*). Avevo tanta fiducia nell'amicizia di quella ipocrita!

ROB. Ah, sì... Ella ha avuto un gran torto!

EM. Una vera infamia!

ROB. Che vuoi! è uno di quei temperamenti, che pigliano subito fuoco!... In autunno, poi!... Io volevo resistere... Ma c'era un profumo così penetrante, diffuso per il salotto... e tanta oscurità... (*pronto*) per la giornata nebbiosa... Se avessi veduto che nebbia!

EM. La nebbia, a Pallanza?

ROB. E come! In questa brutta stagione tutto è possibile!... Pensa anche che la mia... ritrosia sarebbe stata male interpretata... La tua... ex-amica avrebbe potuto compiangerti... Così, invece, le ho dato una grande ragione di invidiarti!

EM. Sei di una impudenza!

ROB. Emilia, considera le cose più serenamente... Hai sempre dimostrato tanto buon senso!... Credi ch'io mi sento avvilito, pensando... a quella enormezza... Ma un mo-

mento di aberrazione deve essere compatito... È nella nostra natura!... E se fosse pure un capriccio, esso passa dopo un'ora... mentre l'affetto per la propria moglie... oh quello rimane (*con un sospiro comico*) per tutta la vita!... E perciò, che deve importare un'infedeltà di pochi minuti alla nostra dolce compagna, quando ella sappia di essere amata lo stesso... amata veramente, costantemente?

Em. Parole, parole!... L'affetto deve essere intero, esclusivo in voi, come in noi donne!

Rob. Ma io ti amo anche più di prima, adesso... Tanto meglio, dunque, per te... se il paragone è stato tutto a tuo vantaggio!

Em. Stolte... inutili giustificazioni!

Rob. Non mi giustifico... Vorrei farti capire...

Em. Io capirei sì, con qualunque altra donna... ma con Giulia, no! Che cosa ha lei più di me?

Rob. Nulla!

Em. È più bella, forse?

Rob. (*sincero*). Ma che!

Em. È bruna, come sono io.

Rob. Il colore preciso!

Em. Ha gli occhi neri, anche lei... (*con una certa vanità*). Forse, i suoi sono più piccoli... e meno espressivi.

Rob. No, sono identici.

Em. Ha un personale come il mio... (*c. s.*). Veramente, è un po' più magra.

Rob. T'inganni. È una « fausse maigre » come sei tu.

Em. E allora nulla ti scusa!

Rob. (*felice per l'idea che gli è balenata*). Anzi, questa è la mia scusa..., la vera, la sola!... La contessa Livia e tu siete come due gocce d'acqua... Lo dicono tutti!... Ieri, per giunta, indossava una vestaglia rosa, come la tua... Durante il viaggio, io avevo pensato sempre a te.. Allucinazione strana dei sensi!... Vedendo lei, ho creduto proprio che fossi tu!

Em. (*mentre Roberto discorreva, avendo indovinato dove egli*

sarebbe andato a finire, *ha sorriso amaramente*. (*Fra sè*). Sfacciato! .. (*come presa subitamente da un pensiero, rimane assorta*).

Rob. (*prendendo le mani di Emilia e accarezzandole*). Dunque... mi perdoni?

Em. (*come perplessa, tace*).

Rob. (*lusinghevole*). Il perdono dà alla donna una seconda bellezza... e una catena di più che ci lega a lei!

Em. Veramente?

Rob (*con enfasi*). Può esserne certa.

Em. (*dopo una pausa con simulata sincerità*). E allora... ti perdono.

Rob. Così va bene!... (*baciando le mani a Emilia*). Grazie di avermi liberato da un rimorso... che m'era intollerabile!

Em. Non se ne discorra più!

Rob. Giustissimo!... (*guarda l' orologio*). Emilia, è quasi il tocco... e mi sembra che abbiamo già rubato troppo tempo alla nostra tenerezza. Voglio provarti che la mia è molto accresciuta dal dispiacere che ti ho dato... involontariamente.

Em. (*era seduta presso alla tavola—si è alzata, e come presa da un pensiero*) Ah!..; Mi scordavo di dirti che Alberto mi ha mandato la sua fotografia (*accenna a una larga busta*).

Rob. Che bisogno c'era... se dovrà venire qui tra poco?

Em. Mi vorrà preparare alla sua vista... (*toglie dalla busta una fotografia, e la porge a Roberto*). Guarda.

Rob. (*prende la fotografia, la osserva e ne legge la dedica*). « Alla mia bellissima cugina, che sarò felice di poter ammirare presto di persona ».

Em. (*con affettata compiacenza*). Come è gentile, sempre!

Rob. (*abbuiandosi*). Anche troppo!

Em. (*con fine ironia*). Grazie... per me!

Rob. Scusa: quell'aggettivo e quel verbo... sono soverchi!

Em. Non ti sembrano meritati, forse?

Rob. Certo!... Ma complimenti simili non mi garba molto che ti siano rivolti da altri... specialmente poi in una dedica, che tutti possono leggere... e commentare.

Em. (*sforzandosi di scherzare*). Capirei, se si trattasse di un estraneo... ma un parente... e molto stretto per giunta!

Rob. Appunto!... I cugini cercano poi di stringersi sempre di più.

Em. Starà in me il vietarlo.

Rob. Lo spero bene!

Em. (*osservando il ritratto con ammirazione*). Che bel giovane!

Rob. (*senza convinzione*). Io non so che cosa tu ci trovi di bello!

Em. Non negarlo adesso... perchè mi hai detto tante volte che ti somiglia moltissimo... E tu ti vanti sempre di essere il più bell'uomo di Milano!

Rob. Oh, Dio! Si può anche esagerare un poco... celiando.

Em. No, no... non hai esagerato per nulla... Io non mi sarei innamorata di te, se tu non fossi tale... E sai bene che non sono poi tanto facile ne' miei gusti.

Rob. (*ringalluzzito fatuamente*). E allora.. ne convengo anc'hio.

Em. (*osservando successivamente la fotografia e Roberto*). Ma è una rassomiglianza strana davvero!... La stessa fronte, alta spaziosa... la stessa bocca... la stessa espressione... un po' ironica, canzonatoria... ma intelligente.

Rob. È una espressione di famiglia!

Em. Già!... Una rassomiglianza perfetta!... Tale... che potrebbe far nascere un altro equivoco!

Rob. (*avendo compreso le intenzioni di Emilia, con uno scatto*). Eh?... Che cosa hai detto? Un equivoco?

Em. Certo!

Rob. (*come fuor di sè*). Un equivoco... fra lui e me?... Ah, no, per Dio!

Em. (*ironica*). Se è potuto accadere a te... così facilmente!

Rob. (*c. s.*) Ma è un'altra cosa!

Em. E perchè?

Rob. (*c. s. incalzando*). Perchè... perchè è un'altra cosa!... E ti prego di non scherzare più oltre su tale proposito... o io telegrafo immediatamente a... quell'imbecille che si guardi bene dal venire qua.

EM. (*lasciando l' aria scherzosa che si era faticosamente imposta, e tornando alla sua amarezza mitigata da un senso di grande bontà*). Risparmiati pure l'incomodo !... Ripugna anche a me di continuare la celia.. Io ho voluto soltanto farti comprendere quale valore si debba dare a... certe scuse... Bada però che la bontà del perdono può provenire soltanto da un affetto immenso... quando essa riesca a dimenticare... Dal canto tuo, vivi pure tranquillo... Per chi ama veramente, un salotto non è mai buio abbastanza... da appannargli la vista !

ROB. Ma é un'altra cosa, ti ripeto !

EM. (*con ironia*). Già !... Io le conosco le tue teorie.. che sono quelle di tutti gli uomini... Esse sono molto comode... per voi !

ROB. Sono consacrate anche dai codici, mia cara !... Per le donne, la fedeltà assoluta è un dovere sacrosanto... Nessun uomo vuole essere il padre... dei figli di un altro !... E anche per il sentimento, le conseguenze sono molto diverse !... Se una donna giunge a tanto da tradire il proprio marito, essa è perduta interamente per lui... Le mogli sono come i cervi : non si possono più afferrare... quando hanno messo le corna !... I mariti, invece, sono come i fiumi : dopo aver straripato, essi ritornano sempre nel proprio letto !

EM. (*c. s.*) Lo credi proprio ?

ROB. Sono qui per questo !... (*l' orologio a pendolo suona il tocco*).

EM. Vado a coricarmi... (*si avvia verso sinistra*).

ROB. (*segue Emilia*).

EM. (*sulla soglia dell'uscio, si sofferma e si volge : con aria risoluta*). No, mio caro !... Tu devi attendere..

ROB. Io devo mantenere la mia promessa !

EM. E quale ?

ROB. Provarti che... ti amo oggi più di ieri l'altro.

EM. Raccomandati al cielo ! (*tendendo l' orecchio verso il di fuori*). Non senti ? Piove ancora a dirotto... Ce ne vorrà del tempo, prima che... il fiume possa ritornare... nel

proprio letto... Buona notte... *esce rapidamente e dal di dentro chiude la porta a chiave*).

ROB. (*rimane male — dopo una pausa*). Me l'ha fatta... ma mi sta bene!

LA TRILOGÍA DI DORINA.

Dramma in tre atti di GEROLAMO ROVETTA

(Milano — Baldini e Castoldi — 1911

Dall'atto II.

. . . . . .

. . . . . .

DORINA. (*sola*). Vile!... Vile!.. E per un anno l'ho tenuto nel cuore, l'ho aspettato colla febbre, gli ho data tutta l'anima mia: (*con un grido, ma senza più piangere, perchè in questo momento il suo stato di dolore e di esaltazione non le permette le lagrime*). Dio, Dio mio! Come avevi ragione, mamma!

Scena VI.

ISABELLA *e* DORINA.

ISAB. (*entrando*). Cosa succede?

DOR. (*sempre c. s.*) Voglio andar via!... voglio finirla! Non voglio più saperne di teatro, di nessuno!

ISAB. Come? non si è messa d'accordo col signor Niccolino? (*vivamente*). E la cambiale Ripamonti?

DOR. Pagherò tutto col mio lavoro, col mio sangue; non ho bisogno di nessuno!

ISAB. Buono!... Buoni principii; ma ci vuol tempo e la cambiale è in scadenza; come si fa?

DOR. Oh in fine! Ci pensi lei, ci pensi il maestro; sono loro che ne devono a me.

ISAB. C'è stata proprio una gran burrasca, perchè ha perduta, si direbbe, la tramontana. Ma questo non è il momento di discutere del mio e del tuo: il maestro è amico di tutti i primi legali di Milano, e dato il caso, metteremo le nostre ragioni in mano della giustizia. L'importante, per adesso, è questa! sulla cambiale c'è la sua firma; che cosa ha pensato di fare?

DOR. Penso che sono tradita da tutti; che sono ingannata da tutti!

ISAB. Benissimo! E perchè non succeda altrettanto a noi, mi farà la grazia di restare in casa nostra finchè i conti non saranno regolati.

VOCE (*di dentro*). Costantini!

ISAB. Vengo, signor Domenico!

VOCE (*c. s.*). Lettere!

(*Isabella cala il cestino con una corda, ecc.*).

DOR. Qui?! Restar qui? Non sono più libera; non mi appartengo più... Sono schiava di questa gente, anima e corpo, corpo e anima!

ISAB. (*dandole la lettera trovata nel cestino*). Finisca di dire il rosario e si consoli.

DOR. Lui? (*prende la lettera con impeto di gioia*). Lui? mi scrive ancora?

ISAB. Ma sicuro: collera da innamorati, *furoris brevis!*

DOR. (*strappa la busta: c'è dentro un biglietto da visita e un biglietto da cinquecento lire*).

ISAB. (*allegra*). Ohè, signorina! Cominciamo bene!

DOR. (*rimane meravigliata*).

ISAB. Legga se vuol sapere!

DOR. (*leggendo*) — « Lei, signorina Dori, mi ha fatto l'onore di chiamarmi suo amico.... » (*vinta dal dolore lascia cadere la lettera*).

ISAB. (*la prende e continua a leggere*) — «... In tale qualità mi fo lecito inviarle la piccola somma di cui la disdetta di Montecarlo mi permette sul momento di poter disporre ». — Come sono delicati i veri gentiluomini!

DOR. (*fuori di sè — cercando per la stanza*).

ISAB. (*assai premurosa*) Comandi, signorina! Che cosa desidera?

DOR. Da scrivere. Voglio rispondere subito!

ISAB. (*le dà il calamaio ecc.*). Tanto quanto, tutto l'occorrente!

DOR. (*si mette a scrivere in fretta. Intanto Isabella spiega il biglietto di Banca e lo ammira. Dorina quando ha finito di scrivere cerca il biglietto per rimandarlo: a Isabella*). Dia qui!

ISAB. Che cosa vuol farne?

DOR. Restituirlo sul momento: dia qui!

ISAB. Scusi, ma in queste faccende delicate io non mi posso arbitrare, senza prima aver sentito il capo della famiglia (*verso l'uscio della cucina chiamando*). Maestro!

DOR. Quel denaro!... quel denaro! Non sa: è un insulto al mio onore!

ISAB. Faccia un po' il piacere! I denari non hanno mai insultato nessuno! (*chiamando c. s.*). Maestro!... Tartaruga!

Scena VII

MAESTRO *e detti poi* LUIGI

MAESTRO (*colla solita voce rauca*). Avevo... appena messo sul fornello a friggere...

ISAB. La signorina...

DOR. (*interrompendo*). Il maestro non c'entra, come non c'entra lei! quel denaro... (*alla parola denaro il maestro fa un movimento espressivo*) non è suo!

ISAB. Eh, quanto strepito! Rimettiamo la questione al giudizio di *Salomone!* La signorina vuol tornare al suo paese e piantar la scuola.

MAESTRO. La .. scuola?...

ISAB. E non pagare i propri debiti. Ho diritto o non ho diritto di tenere questa somma in garanzia?

MAESTRO. Pienissimo diritto...

DOR. In nome di Dio... datemi quel denaro!... Quel denaro lo voglio... quel denaro!

LUIGI (*sulla porta cercando cogli occhi Niccolino; si ferma, e, non vedendolo, fa un gesto di maraviglia: fa un passo verso i coniugi Costantini, poi si trattiene. Dorina non lo vede. Essa si stringe convulsamente la lettera: la sua timidezza è scomparsa, si avvicina all'Isabella minacciosa, cogli occhi scintillanti. Il maestro prova quasi un senso di timore*).

DOR. Lo voglio, capite? Lo voglio! — Prendete me, fate di me tutto quello che volete, ma quel denaro no! — È suo! è suo!

MAESTRO (*vedendo Luigi, salutando e balbettando quasi macchinalmente*). È un onore per la mia famiglia...

DOR. (*vedendo Luigi fa per spiegargli ciò che è accaduto; poi prende sul tavolo la lettera di Niccolino e la dà a Don Luigi: fa per parlare ma non può; si sforza, balbetta, e prorompe in uno scoppio di pianto cadendo sopra una seggiola*).

LUIGI (*avvicinandosi e prendendo la lettera*). Signorina, si calmi. (*a Isabella e al Maestro*). Cos'è accaduto?

ISAB. Legga e vedrà: io non trovo che ci sia niente da disperarsi!

MAESTRO (*fiuta in aria, poi fa capire dalla faccia e dai gesti che deve bruciare qualche cosa in cucina e scappa via*). Brucia!

LUIGI (*dopo aver letto; fra sè*). Taccagno come la zia (*forte*). È ancora un ragazzo! I ragazzi sono crudeli e... (*ammirando i capelli ed il collo di Dorina che piange col capo chino*) sicuro, non apprezzano... non capiscono... (*la bellezza di Dorina lo mette in orgasmo: con passione*). Si confidi con me che non sono piú un ragazzo! (*mostrandole la punta di un baffo*) vede?... Vede? ce n'è di bianchi!

ISAB. (*va alla tavola e mentre parla distende la tovaglia, ecc.*). Cosa sia successo, non saprei. L'ho trovata in convulsioni e ho anch'io la pelle d'oca! — Capirà; si deve far onore alla propria firma; e il maestro in quanto a onore è... un fenomeno! Sempre in alto la bandiera dei Costantini!

DOR. (*voltandosi con impeto a Luigi, mentre Isabella continua ad apparecchiare la tavola*). C'era lei... sì!... era presente lei, quando voleva offrirmi il suo nome, la sua mano! E adesso per difendermi, per salvarmi mi butta in faccia 500 lire! Questo è tutto il suo amore! *Sempre*, mi aveva detto, *sempre si ricordi*...

ISAB. (*c. s.*) Oh! per questo la signorina ha ragione; il suo amico è un infido!

LUIGI (*ha sempre guardato con crescente orgasmo la Dorina e fa capire che gli piace sempre di più: levandole una forcellina dai capelli*). Guardi, non le faccia male!... (*fra sè*) bellissimi capelli: come ha fatto a resistere, bravo Niccolino!

ISAB. (*ha cercato i piatti e le posate e non trovandole va a prenderle in cucina*).

LUIGI (*uscita Isabella si avvicina più vivamente a Dorina: cerca di prenderle le mani dicendole con orgasmo e con passione*). Quel cretino di Nicola non merita i suoi sospiri e le sue lacrime!

DOR. (*con impeto: come scattando*). Il suo denaro! Glielo voglio rimandare ad ogni costo!

LUIGI. Sì, benissimo!

DOR. Ma questa gente me lo ha rubato!

LUIGI. Non importa, si calmi, (*prendendole una mano e accarezzandola*) provvederemo.

DOR. Me lo faccia restituire!... Glielo rimandi lei... mi aiuti ad uscire di questa casa... non mi resta che vendermi o buttarmi dalla finestra!

LUIGI. Non dica simili enormità; non voglio! (*le prende con violenza le mani e quasi l'abbraccia*). Vedrà che io... si calmi... non voglio più vederla piangere! (*asciugandole gli occhi col fazzoletto*). Questi occhi sono troppo belli! Vedremo di fare qualche cosa... (*con slancio: vinto dalla bellezza di Dorina che così commossa, fremente, gli piace anche di più*) farò tutto per lei!

DOR. (*sempre c. s.*). Sì... sono disposta a tutto... ma la sua elemosina (*alludendo a Niccolino*) no!... mi rivolta l'anima; no, mai!

LUIGI. Brava! Vediamo dunque, vediamo: che cosa si può fare?

DOR. Non so... Non ho più nessuno al mondo!

LUIGI. Sola! povera bimba mia!... Anch'io, sicuro, sono solo. Avessi una moglie, una sorella, lei verrebbe con noi. Invece, anch'io.... sono solo (*sospirando e accarezzando Dorina*). Mah, guai al solo.

DOR. (*con impeto, tornando col pensiero a Niccolino*). Gli ho detto che mi è morta la madre e non se n'è ricordato!

LUIGI (*con falso orrore*). Oh, (*con finto entusiasmo e dolore per la memoria di Teresa*) quella buona signora Teresa! Quella santa donna! — A Niccolino, sa, non ci pensi più; non lo merita. Si crede un grand'uomo perchè è stato un po' a Londra, a Parigi! È soltanto ridicolo. Non ci pensi più. Gli rimanderemo il suo denaro subito!

DOR. (*con espansione, premendosi al cuore la mano di Luigi*). Subito!

LUIGI. Sul momento! (*ha una scossa, tanto Dorina gli piace*). E per... per il resto... sarò... se... sarò il suo pa... pà. Ecco, va bene? papà!

DOR. Mi tolga di qui... — lavorerò. Mi aiuti a levarmi da questa gente!

LUIGI. Volentieri... ma dove?... al momento... (*pensando dove mandare Dorina e volendo farle accettare un suo quartierino che tiene disponibile per simili occasioni, ma non osando farle l'offerta chiaramente*). Come si potrebbe fare? (*stringendola al cuore e fingendo l'effusione paterna*). Pianga, se vuol piangere: le farà bene (*le bacia i capelli tremando dalla commozione cupida*). Avrei... per combinazione... due camerette; due povere camerette, ma piene di sole, di luce! Se volesse come un rifugio momentaneo... intanto... cercherò... troveremo un maestro galantuomo; un impresario onesto — e lei... soltanto un po' di bene... (*la stringe forte*).

DOR. (*capisce tutto: si allontana*).

LUIGI. (*tornando calmo e sorridente*). Un po' di bene, al suo papà!

DOR. (*pausa — poi con disperazione e rassegnazione — con un filo di voce*). Mi tolga da questa casa (*si lascia cadere sulla seggiola accasciata, affranta*).

LUIGI. Torna la signora Isabella (*rapidamente e sempre in orgasmo per il desiderio e per la passione*). Fra mezz'ora (*vedendo la tavola apparecchiata pensa che Dorina dovrà prima pranzare*) fra un' ora... appena potrà, prenda un *brum:* Via Solferino, 37. Ci sarò ad aspettarla. E subito rimanderemo il denaro al marchese Nicola con una sua letterina che lo metterà a posto (*rientrano Isabella coi piatti e il maestro colle posate*).

LUIGI (*va loro incontro e offre all' Isabella il biglietto per il palco al Dal Verme*).

ISAB. (*lo guarda senza capire*).

LUIGI. È il palco che le doveva portare per stasera.

ISAB. Oh, grazie! Numero 15. — Allegri, signorina: numero dispari, porta fortuna!

MAESTRO (*deponendo le posate: a Luigi, con gravità*). Se vuol favorire nella mia famiglia...

ISAB. Senza complimenti al posto dell'amico Cimozza che si fa aspettare!

LUIGI. Grazie, e buon appetito. (*piano a Dorina*) Via Solferino, 37.

LA MADRE.

Dramma in quattro atti di GIANNINO ANTONA-TRAVERSI

Scena XIX dell'atto II

TERESA *e* GIULIO

GIULIO (*ha cavato di tasca una cambiale*).

TER. (*era per parlare, ma si trattiene all'atto di Giulio*).

GIULIO (*quasi convulso, si accosta a Teresa, e le mostra la cambiale*) Riconosci la tua firma?

TER. (*ha un sussulto — atterrita, vergognosa, piega il capo*).

GIULIO. Me l' ha portata, or ora, uno strozzino !... L'onesto uomo era sicuro che io non gliel' avrei lasciata tra le mani un minuto di più !. . (*dopo una pausa, con impeto*). A questo ti ha trascinata tuo figlio !. . (*dopo un' altra pausa, sempre mostrando la cambiale a Teresa*). Ma tu avevi chiara la coscienza di ciò che facevi ?... Rispondi !

TER. (*a voce bassa*). Fabrizio mi aveva affermato che si trattava di una semplice sicurtà morale.

GIULIO. Oh ! egli ti avrà detto di più : che la tua firma non aveva valore giuridico... e che nessuna noia te ne sarebbe venuta !... Ma fino a tal segno la cecità materna ha offuscato la tua rettitudine, da non pensare che , al di sopra del codice, vi ha una legge, molto più alta , che ci impone di non contrarre obbligazioni di sorta alcuna quando si sappia di non poterle sodisfare ?... Poichè eri certa che tuo figlio non avrebbe pagato alla scadenza, come speravi tu di trovar quella somma ?

TER. Fabrizio confidava di vendere un quadro....

GIULIO. Menzogne... menzogne, per trarti in inganno !... Egli confidava soltanto di rinnovare la cambiale...

TER. Glielo avevano promesso !

GIULIO. (*ironico*) Come usano quei furfanti, raddoppiando ogni volta la cifra !... E tu avresti continuato a dargli l'avallo !... E insieme, di firma in firma, avresti dovuto attendere... se non desiderare, il giorno della mia morte, per liberarvi da ogni fastidio... e da ogni rampogna di coscienza !

TER. (*sgomenta, con tòno di protesta supplichevole*). Oh, Giulio !... Che cosa pensi ? .. Il mio fu un atto impulsivo, te lo giuro !... Fabrizio... era un creditore feroce...

GIULIO. Così, doveva finire... senza più nessun ritegno, nessun pudore !... Te l'avevo predetto !... (*dopo una pausa*). Ma non di lui, ora, m' importa... di te piuttosto !... Io non so se ti debba accusare... o compiangere ! Non mai mi sarei aspettato che tu ti facessi complice della disonestà di tuo figlio... e lasciassi correre il tuo nome, che è il mio, su una cambiale, in mano d'una canaglia !

TER. (*è come perduta*).

GIULIO (*incalzando*). E m'ero illuso di crederti unita a me dal medesimo risentimento... dallo stesso dolore, senza parole! Adesso capisco a qual prezzo hai taciuto!... Simulando ogni giorno..... ogni ora.... tu che, prima, non mi avevi mai celato il più intimo de' tuoi pensieri!

TER. È stata pietà verso di te!

GIULIO. Falsa pietà.

TER. E anche pietà verso di lui!

GIULIO. Non ne meritava alcuna!

TER. (*in uno slancio*). Ogni madre la sente intera per i proprj figliuoli!

GIULIO. Per spingerli sempre più nell'abisso!... Questa è l'opera tua!... Triste opera, incominciata sino dai primi anni... quando sorridevi dei suoi capricci... quando, con le tue carezze, lo confortavi nascostamente delle mie rampogne... o mi supplicavi di mitigare i castighi!... Nulla, nulla io ho da rimproverarmi!... L'avevo cresciuto al culto di tutto ciò che è nobile e alto... Ogni mio atto paterno fu sempre inteso a fare un uomo di quel fanciullo... debole, impulsivo!... Vigile sopra i suoi passi, appena seppi in quali mani era caduto, lo avvisai sùbito del pericolo che correva... gli fui tenero di consigli, di ammonimenti... cercai di salvarlo con ogni mio mezzo... Ricorda quel giorno, in cui mi rivelasti il suo dissennato proposito... e io lo chiamai a me!... Rammenta le mie parole... le mie minacce... mentre tu non avevi che lagrime!... Io sono stato irremovibile nel mio crudele dovere... e ho avuto la stolta fede che tu mi avresti secondato!... No! Tu hai continuato a corrispondere con lui... e certo, con la complicità dei nostri familiari... Forse anche, lo hai riveduto di soppiatto..., e fra queste stesse pareti... cercando mille pretesti per trarmi in inganno!... (*accennando alla cambiale*). Ed ecco a che cosa si arriva!

TER. (*come non potendo più reggere*). Giulio non proseguire!... Se io ho tutti i torti, Dio mi punirà come merito!... Ma tu non mi giudicare!...

GIULIO (*con forza*). È il mio diritto!

TER. (*supplichevole*), Non in questo momento, te ne scongiuro!.. Non mi togliere, con il tuo sdegno, la forza immensa, di cui ho bisogno!

GIULIO (*meravigliato*). Che cosa intendi?

TER. Quando sei entrato... ero per farti una grande preghiera!

GIULIO (*come avendo indovinato il pensiero di Teresa, la fissa fieramente*).

TER. (*atterrita allo sguardo di Giulio, sente quasi venirle meno il coraggio di proseguire — dopo una pausa, come risolvendosi, a voce bassa*). Fabrizio vuole vedermi!

GIULIO (*ironico, accennando alla cambiale*). Per avere da te!

TER. (*fa un sùbito atto di protesta*).

GIULIO. E perchè?

TER. (*smarrita*). Non me lo chiedere, adesso!..... Ti dirò tutto, poi!

GIULIO (*energico*). Ah, no!... Tu non prenderesti, ad un tratto una risoluzione così grave, senza una ragione gravissima!... E io devo... io voglio saperla!

TER. (*dopo una pausa incerta*). Sono venuti in discordia.....

GIULIO. E tu vorresti farti arbitra tra loro?..... Non ti vergogneresti di avvicinare colei... e di discutere insieme?

TER. (*sempre più esitante*) Non è a Valdarno!.... (*a un atto di meraviglia di Giulio*). Si è allontanata..... per il momento!

GIULIO. E tanto ti preme che vi ritorni?

TER. Ah, no!..... Al contrario!..... (*come aggrappandosi improvvisamente a una speranza*). Senti!... Se io riuscissi, invece, a strappargliela, interamente, dal cuore?... Se lo riconducessi a te, pentito... rigenerato?

GIULIO. Vana illusione la tua... se in lui, più forte di ogni sentimento filiale, fu l'impeto dei sensi... se, per far sua quella femmina... accorta, egli non si peritò di condurla all'altare!... Le passioni funeste, quando si sono scatenate, non si dominano più!

TER. Io spero..... io spero.....

GIULIO. Fosse pure, che importerebbe?... Potresti anche far sì

ch'ella non portasse più il nostro nome... o che libera di sè, non lo trascinasse maggiormente nel fango?... Potresti, forse, cancellare l'obbrobrio, che pesa sopra di noi?

TER. È vero... è vero!... Ma ora pensa a una cosa sola: che Fabrizio è infelice... e ha bisogno che io gli stia d'accanto!

GIULIO. Qualunque sia la sua sorte, essa non mi muove!... L'ironia del destino ha voluto che essere simile fosse sangue mio!... Ma la nostra famiglia finisce con me!... E tu dovresti pensare, piuttosto, ch'egli ha spezzato la mia vita!

TER. Non ti dico di perdonargli!... So che, contro il tuo sentimento, è la legge, inesorabile, della tua ragione!... Ma poichè io non devo, umanamente, seguirla, non essere così spietato anche con me!

GIULIO. (*con grande amarezza*) Tale mi credi!... Ecco la tua condanna!... Io sentivo che mi sarebbe venuta... insieme con la tua ribellione!

TER. No... non ti condanno... non mi ribello! Non mi vedi? Sono qui umile, supplichevole... disperata!

GIULIO. Adesso preghi, per vincermi!... Fra poco, imprecherai ch'io ti abbia negato il mio assenso! E se ancora ti manca il coraggio di una ribellione aperta, essa è già nell'anima tua!.. È inutile il continuare a discutere!.... Il nostro accordo di tanti anni si è spezzato ad un tratto... e nulla più ci farà ritornare gli stessi di prima!.. Tu non potresti costringermi a una debolezza, senza che io dovessi rimproverartela sempre... nè io potrei piegarti alla mia volontà, senza lasciarti nel cuore una amarezza continua!... Così doveva accadere!... Nostro figlio è venuto a frapporsi fra noi!... Egli mi aveva tolto ogni idealità più cara!... Soltanto il tuo affetto m'era rimasto!... E mi ha rubato anche questo!

TER. Oh, Giulio!... Il mio affetto nessuno può rubartelo!..... E sii giusto!..... Io ho delle colpe verso di te, non lo nego!... Ma devi pur riconoscere che, dal giorno in cui tu e Fabrizio... che mi eravate tanto cari..... ugualmente

cari... foste divisi... ed ebbi la desolante certezza dell' i nutilità di ogni mio tentativo per riavvicinarvi... io sono stata più moglie che mamma... e ho dato a te ciò che toglievo a lui !... Ma oggi ho un dovere da compiere !... Dunque non contrastarmelo !

GIULIO. Sei pazza !

TER. (*in uno slancio*). Lo diverrò, se tu insisti !... Bisogna che io vada da Fabrizio... e sùbito !... (*dopo una pausa*). Domani potrebbe essere tardi !

GIULIO (*fissa Teresa, per indovinare il pensiero di lei — dopo qualche istante, come in un impeto inconsapevole*). Meglio forse, per lui !

TER. (*come fieramente percossa, si slancia verso di lui, quasi volesse turargli la bocca*). Giulio, non una parola di più !... una parola, che sarebbe come un marchio rovente nel mio cuore... e che io non potrei mai cancellare, nè perdonarti !

GIULIO (*inasprito dalla minaccia di Teresa, seccamente*). Non aggiungo altro !... sei libera !

TER. (*come respirando*). Ah !

GIULIO. Libera... di scegliere tra me e tuo figlio !

TER. (*sgomenta*). Giulio.

GIULIO. (*dopo una pausa*). Hai inteso?

TER. (*guarda Giulio — leggendogli in viso il proposito irremovibile, come vinta dal pensiero di Fabrizio*). Sono sua madre !

GIULIO. (*contenendosi a stento*). Va pure a perderti con lui !

TER. (*con la faccia illuminata di amore materno*). Ah no !... Vado a salvarlo !

GIULIO (*si avvia verso il fondo*).

TER. (*si avvia verso destra*).

INDICE.

delle scene e poesie riportate nell'opera.

CAPITOLO I. — **Il Gesto** . . . . . PAG. 11

GOLDONI C. — *Il Cavalier di Spirito* — Scena III dell'atto IV » 40

GIACOMETTI P. — *La Morte Civile* — Scena II dell'atto IV . » 48

DUMAS (figlio) A. — *La Signora dalle Camelie* — Scena IV dell'atto III . . . . . » 53

CAPITOLO II. — **La Parola** . . . . . » 63

CHIABRERA G. — *Il Riso...* — Canzone . . . . . » 69

CARDUCCI G. — *Al bove* — Sonetto . . . . . » 70

FAZIO DEGLI UBERTI. — *Dell'Ira* — Sonetto . . . . . » 71

STECCHETTI L. (O. Guerrini) . . . . . » ivi

BUONARROTI M. (il giovine). — *Ninna nanna del fanciullo malato* » 72

CARDUCCI G. — *Alla Stazione* — Ode . . . . . » 73

RASI L. — Esercizio per la pronunzia dell'*r* . . . . . » 80

RASI L. — Esercizio per la pronunzia dell'*s* . . . . . » 82

FERRARI P. — *Il Suicidio* — Scena III dell'atto III . . . » 91

COPPÉE F. — *Il Violinaio di Cremona* — Scena VII (Traduzione della *Marchesa Colombi*) . . . . . » 94

DELPIT A. — *Il figlio di Coralia* — Scena IV dell'atto IV . » 99

THÉNARD M. *Il Teatro* — Monologo per donna . . . . » 102

MANZONI A. — *Adelchi* — Scena II e III dell'atto II . . . » 108

CAPITOLO III. — **Delle intonazioni** . . . . . » 129

COSSA P. — *Messalina* — Scena VI dell'atto II. . . . . » 132

PELLICO S. — *Francesca da Rimini* — Scena I e II dell'atto III » 138

D'ANNUNZIO G. — *Francesca da Rimini* — Scena V dell'atto III . » 145

SHAKESPEARE G. — *Romeo e Giulietta* — Scena II dell'atto II » 155

GOLDONI C. — *Gl'Innamorati* — Scena II dell'atto I . . . PAG. 161
COSSA P. — *Nerone* — Scena VIII dell'atto II . . . . » 165
FERRARI P. — *Il Codicillo dello Zio Venanzio* — Scena VII e seguenti dell'atto II . . . . . » 171
ALFIERI V. — *Filippo* — Scena V dell'atto III . . . . » 177
SHAKESPEARE G. — *Giulio Cesare* — Scena II dell'atto III . » 182
ALFIERI V. — *Merope* — Scena II dell'atto II . . . . » 190
RUCELLAI G. — *Oreste* — Descrizione del Coro nell'atto I . » 192
MARENCO L. — *Lo spiritismo* — Scena VII dell'atto IV . . » 195
MARENCO L. — *Il Falconiere di Pietra Ardena* — Scena III dell'atto I . . . . . » 200
SARDOU V. — *I nostri intimi* — Scena XIII dell'atto II . . » 202
DUMAS (figlio) A. — *La Società equivoca* — Scena IX dell'atto II » 206
D'ANNUNZIO G. — *La Città morta* — Scena V dell'atto I . » 21
FERRARI P. — *Amore senza stima* — Scene VIII e IX dell'atto III . . . . . » 216
SHAKESPEARE G. — *Re Lear* — Scene II e IV dell'atto III . » 222
COSSA P. — *Cecilia* — Scene III, IV e V dell'atto IV . . » 227
SCHILLER F. — *Maria Stuarda* — Scena IV dell'atto III. . » 235
SHAKESPEARE G. — *Amleto* — Scena V dell'atto IV. . . » 244
GIACOMETTI P. — *La morte civile* — Scena ultima . . . » 249
CAVALLOTTI F. — *I Messeni* — Atto III (Canto di Tirteo) . » 261
CAVALLOTTI F. — *Agnese* — Atto I (Il Brindisi di Gonzaga) . » 262
CAVALLOTTI F. — *La sposa di Menecle* . . . . . » 263
D'ANNUNZIO G. — *Francesca da Rimini* — Atto III (La Ballata di Primavera) . . . . . » 264
ALFIERI V. — *Saul* — Atto III (I Canti di David) . . . » 266

CAPITOLO IV. — **L'Interpretazione** . . . . . » 273

CAPITOLO V. — **Della Fisonomia** . . . . . » 291

FEUILLET O. — *Giulia* — Scena III dell'atto III . . . » 325

CAPITOLO VI — **Del Costume** . . . . . » 337

CAPITOLO VII. — **Degli artisti di canto** . . . . . » 349

Nuove scene aggiunte . . . . . » 357
BRACCO R. — *Il perfetto amore* — Scena I dell'atto I . . » 359
BRACCO R. — *Il piccolo santo* — Scena VI dell'atto II . . » 366
LOPEZ S. — *Bufere* — Scena V dell'atto I. . . . . » 372
ANTONA-TRAVERSI G. — *L'unica scusa* — Scena unica . . » 380
ROVETTA G. — *La trilogia di Dorina* — Scena VI e VII dell'atto II . . . . . » 390
ANTONA-TRAVERSI G. — *La madre* — Scena XIX dell'atto II. » -

LIBRARY
SEP
19
1977
UNIVERSITY OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
2061
R28
1923

Rasi, Luigi
L'arte del comico